
Google


831.1
M 726

Zur althochdeutschen ALLITTERATIONSPOESIE.

Von

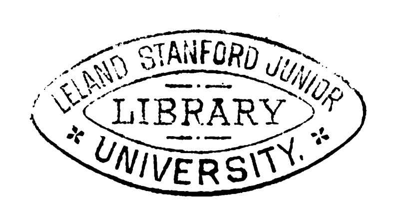
Hermann Möller,

dr. phil., professor der deutschen sprache und litteratur an der universität zu Kopenhagen.

Kiel & Leipzig,

Verlag von Lipsius & Tischer.

1888.



Zur

althochdeutschen allitterationspoesie.



I. Zum Muspilli.

Indem ich über die ursprüngliche form des Hildebrandsliedes und des Muspilli etwas zu sagen wünsche, stelle ich das Muspilli voran, da wenn eine strophische form der älteren teile dieses denkmals feststeht, eine eben solche für das früher entstandene, den vollen strom des altgermanischen epischen gesanges hinter sich habende Hildebrandslied um so eher a priori glaublich ist. Ich sende einen text des Muspilli vorauf, in welchem verse, die meiner ansicht nach nicht an ihrer ursprünglichen stelle stehn, in eckige klammern gesetzt, verse und einzelne worte dagegen, die ich für jünger halte, in kleinerer schrift gedruckt oder eingerückt und in runde, noch jüngere verszeilen in doppelte klammern gesetzt sind: s. hierüber das nähere unten.

I.

* * *

sin tac piqueme   daz er touuan scal.)

1.

2 (uuanta) sâr sô sih diu sêla   in den sind arhevit,
enti si den lîhhamun   likkan lâzzit,
4 $\mathrm{s}^{\hat{o}}$ quimit ein heri   fona himilzung(a)lon,
daz andar fona pehhe: dâr pâgant siu umpi.

D(ocens abschrift der hs. 1817, ed. K. Hofmann Berichte d. bair. Akad. 1866, 2, 227 ff.), S(chmellers 1831. 1832), M(assmanns 1831–2), H(aupts 1860), V(etters, zum Muspilli, Wien 1872 s. 84 ff.), P(ipers 1882, Zs. f. d. phil. 15, 70 ff.). Cursiv gedruckte buchstaben sind, wo hier nichts bemerkt, in der hs. unsicher oder gar nicht gelesen; über der linie stehende cursiv gedruckte buchstaben sind vom schreiber der hs. nicht mitgeschrieben.

2 (uuanta *gestrichen von*) *B(artsch, Germania 3, 10 ff.,) M(üllenhoff 1858, Zs. f. d. altertum 11, 381 ff.; Denkm.*[2]).

2.

8 (uuanta) ipu sia daz Satanâzses   kisindi k^{i}uuinnit,
daz leitit sia sâr   dâr iru leid uuirdit,
10 in fuir enti *in* finstrî: daz ist re^{h}t^{o} virinlîh ding,
27 daz der man harêt ze himile   enti imo hilfa ni quimit.

3.

11 upi si(a) avar (kihalônt die   die dâr fona himile quemant,
enti si) dero engilo   eigan uuirdit,
die *heffent sia* sâr ûf   in himilo rîhi:
14 dâr ist. lîp âno tôd,   lio^{h}t âno finst^{r}î,
selida âno sorgûn: dâ*r nist* siuh neoman.

4.

16 denne der man in par^{a}dîsu   pû kiuuinnit,
hûs in himile: dâr quimit imo hilfa kinuok.
6 sorgên mac diu sêla   unzi diu suona argêt,
za *h*uederemo herie   si gihalôt uerde.

18 (pid^{iu} ist d*ur*ft mihhil
al^{l}ero man^{n}o uuelîhemo,   daz in es sîn muot kispane,
daz er kotes uuillun   kerno tuo
enti hella fuir   harto uuîse,
22 pehhes pîna: dâr piutit der Satanâz altist
heizzan lauc.   sô mac huckan za diu,
sorgên drâto,   der sih suntîg*an* uueiz.
25 uuê demo in vinstrî scal   sîno virinâ stûên,
prinnan in p^{e}hhe: daz ist rehto pal^{a}uuîc dink,)
daz der man harêt ze gote   enti imo hilfa ni quimit.
28 (uuânit sih kinâda   diu uuêna*ga* sêla:
nist in kihuctin   himiliskin gote,
uuanta hiar in uuerolti   after ni uuerkôta.)

5.

31 [sô) denne der mahtîgo khuninc   daz m^{a}hal kipannit,
dara scal queman   chunno kilîhaz:

---

10 iistretuirinlih *hs.* 11 hauar *hs.* 14 dariist *hs.* lihot *hs.* 18 pid *ist durft D,* pid ist d ft *M,* pi *d ist d* .... *H,* pidistd *V,* pi diu .. *P.* 24 suntigen *HV,* suntigan *P,* suntig*o*n *M.* 28 uuenac *hs.* 29 niist (*vgl.* 10. 14. 60) *hs.*

6—7 *der hs. s. nach* 17. 8 (uuanta) *BMW(ilken).* 10 (rehto) *BP(iper).* 11 (avar *streicht*) *M,* (die) *P.* 13 die pringent *hs.* 15 neoman siuh *hs.* 7 uuederemo *hs.* 31 (denne) *BMP.*

33 (denne) ni kitar parno nohhein den pan furisizzan,
ni al^{t}ero manno h uelîh ze demo mahale sculi.

6.

35 dâr scal er vora (demo) rîhcche az rahhu stantan
pi daz er in uuerolti *eo* kiuerkôt hapêt.]

II.

1.

37 Daz hôrtih rahhôn dia (uuerolt)rehtuuîson,
daz sculi der Antichristo mit Êliase pâgan.
39 der uuarch ist kiuuâf(a)nit, uu^{i}rdit denne (untar in) uuîhc arhapan:
khenfun sin^{t} sô kreftîc, diu kôsa ist sô mihhil.

2.

41 Êlias strîtit pî den êuîgon lîp,
uuili dên rehtkernôn daz rîhhi kistarkan:
(pidiu scal imo helfan der himiles kiuualtit.)
44 der Antichristo stêt pî demo altfîante,
stêt pî demo Satanâse, der inan varsenkan ^{s}cal.

3.

46 (pidiu) scal er in deru u^{f}csteti uunt pivalla^{n}
enti in demo sinde sigalôs uuerdan,
48 doh uuânit des *v*......... v^{i}*lo* gotmanno,
daz *der andar* in demo uuîge aruuartit *uu^{e}rde.*

4.

50 *sô daz* Êliases pluot in erda kitriufit,
sô inprinnan^{t} die pergâ, poum ni *pilîp*it,

---

35 uuora *hs.* 36 kiuerkotahap&a *hs.* 39 uuntar *hs.* uuhc *corrigiert in* uuic *hs.* 41 helias *hs.* heuigon *hs.* 42 daz | daz *hs.* 47 domo *hs.* 48 Doh uuanit des uula (*vgl.* 89) gotmanno (*ohne lücke*) *hs.* 49 aruuartit *artit* (*seitenschluss*) *D,* aruuartit *SHV,* aruuafenit *P.* 50 hliases *hs.*

33 (denne) *BMP.* 34 uelih *hs.* 35 (demo) *BM.* 39 denne uurdit *hs.*, uuirdit denne *W.* (denne) *BMP,* (untar in) *BM 1858.* 45 (demo) *M.* 46 (pidiu) *M,* (deru) *B.* 49 hlias *hs.*, der wiho *M.* (demo) *B.* 51 (so) *B.* ni kistentit *hs.*

52 *ei*hc in erdu, aha artruknêt,
lagu varsuuilhit sih, suilizôt lougiu der himil.

5.

54 mâno vallit, prinnit mittilagart,
ste^{i}n ni kistentit: verit denne stûatago in lant,
56 verit mit diu vuiru v^{i}r*i*ho uuîsôn:
dâr ni mac denne mâk (andremo) helfan vora demo mûspille.

58 (denne daz preita uuasal allaz varprennit,
enti vug^{i}r enti luft iz allaz arfurpit,
uuâr ist denne diu marha, dâr man dâr eo mit sînên mâgon piehc?)
61 ((diu marha ist farprunnan, *diu* sêla stêt pidungan,
ni u^{e}iz mit uuiu puaze: sâ*r* verit si za uu^{î}ze.))

III.

63 (pidiu ist de^{mo} manne sô guot, denner ze demo mahale quimit,
daz er rahôno uelîha re^{h}to arteile:
den^{n}e ni darf er sorgên, den^{n}e er ze deru suonu quimit.
66 ni ueiz der uuênago man, uuielîhan uu^{a}rtil er habêt,
denner mit dên miatôn marrit d^{a}z re^{h}ta,
daz der tiuval dâr pî kitarnit stentit:
69 der hapêt in ruovu rahôno uelîha,
daz der man êr ent*i* sî*d* upiles kifrumita,
daz er iz allaz kisagêt, denne er ze deru suonu quimit.
72 ni scolta sîd man^{no} nohhein miatûn *intfâhan.*)
72a ((. . . .
b *en*ti er di*o* mietûn *int*f*ieng*, *daz* er . . . .ip. . .))
c [sîd ni scolta manno nohhein miatûn intfâ^{h}an.]

---

52 ar truknnet *hs.* 55 *hat die hs. noch* eik in erdu *zwischen den halbversen.* 56 uuir uur | ho *hs.* 58 uar prinnit *hs.* 60 uuar ist *DHV*, uuariist *P.* heo *hs.* 61 st& *hs.* 62 saieurit (*früher* sareurit?) *hs.* 66 uurtil *D*, *uur* | *til 1831* uu . | . . il *1832 S*, u ur | t il *M*, *uu* | til V, *uan* | *til P.* hab& *hs.* 69 hap& *hs.* 71 er *ze* | deru suonu *DSH*, er ? | eru suonu *V*, er | ze suonu *P.* 72 *lücke durch schnitt oben auf der seite von* miatun | *bis* | ti. 72b diu *D*, dio *M*, dia *oder* die *V.* antfieng *M*?, *int*f*eng V.* 72c sid ni scolta *D*, den scolt*a M*, *den s*colta *H*, ta *V*, . . . daz sen . . *P.*

52 enihc *hs.* 53 muor *hs.* 55 (verit) *Wackernagel MP.* 56 (diu) *BP.* 57 (dar) *B*, (denne) *BMP*, (andremo) *M*², (demo) *BM 1858 P.* 60 (denne) *M*, (dar eo) *BM*, (dar) (sinen) *P.* 63 (demo) *P*, (so) *M*, (demo) *BMP.* 65 (denne) *M*, (deru) *P.* 66 uuelihhan *MW.* 72 (sid) *BMP.*

1.

73 Sô *daz* himilisca horn   ki*h* lûtit uuirdit,
enti sih der suanâri   *in den* sind arhevit,
((der dâr suannan scal   tôtên enti lepêntên,))
75 denne hevit sih mit imo   herio meista,
daz ist allaz sô pald,   (daz) imo nioman kip^{a}gan ni mak.

2.

77 denne verit er ze (deru) mahalsteti   deru dâr kimarchôt ist:
dâr uuirdit diu *suo*na   dia man dâr io sagêta . . . . . :
79 (denne) v^{a}rant engilâ   up^{ar} erd*a* marhâ,
uuechant deotâ,   uuîssant ze dinge.

3.

81 denne sc*al* man^{no} gilîh   fona deru moltu arstên,
lôssan sih ar (dero) *h* lê*uuo*(vazzô)n,   scal imo avar sîn lîp piqueman,
83 daz er sîn re^{h}t allaz   kirahhôn muozzi,
enti imo after sînên tâtin   arteilit uuerde.

4.

85 denne der gisizzit   der dâr suonnan scal
enti arteillan scal   tôtên enti quekkhên:
87 (denne) stêt dâr umpi   engilo menigî,
guotero gomôno: gar*t* ist sô mihhil.

(5—)6.

89 (dara quimit ze deru rihtungu   sô vilo dia dâr *ar restî ar*stênt,
sô dâr manno nohhein   ui^{ht} pimîdan ni mak.)

31—34.

35—36.

91 *dâr* scal (denne) hant sprehhan,   houpit *r e d i n ô* n,

---

74 . . . . . | send *DMV,* | sind *S, ar* . . . | sind *H,* in | sind *P.* *suannan S,* su*a*nnan *H,* suannan *V,* suonnan *P.* 78 hio sageta *hs. ohne lücke.* 79 uurant *hs.* 82 deru *hs.* hauar *hs.* 83 ret*h V,* reto *P.* 88 gari ist *DMP, garust S,* garust *H,* gart ist *V.* 89 uila (*vgl.* 48) *corrigiert in* uilo *hs.*

73 kilutit *hs.* 76 (daz) (nio)man *M.* 77 (denne) *M,* (deru) *BP.* 81 (denne) *M.* 82 (dero) *BP,* leuuo *hs.* (vazzô)n *B.* 84 (sinen) *B.* 89 (deru) *BMP.* 91 (denne) *BMP.* sagen *hs.,* sekkan *M.*

92 allero *lido* *h*uelîhc unzi in den luzîgun vi^{n}ger[,]
[*h* uaz er untar desên mannun mordes kif^{r}umita].

7.

94 dâr nis^{t} eo sô listîc man der dâr iouuiht arliugan megi,
daz er kitarnan megi tâto dehheina,
96 niz al fora (demo) k^{h}uninge kichundit uuerde,
93 ***huaz er untar desên mannun mordes kifrumita.***

97 ((ûzzan er iz mit alamu^{s}sanu furi*îllan* megi
enti mit fastûn dio v^{i}rinâ kipuazti,
denne der pa*ldêt* der gipu^{a}zzit ^{h}apêt,
denner ze deru suon*u* *quimit*.))

8.

100 uu^{i}rdit denne furi kitragan daz frôno chr*û*ci,
dâr der he^{i}ligo Christ ana arhangan uuard:
102 (denne) augit er dio mâsûn, dio er in (deru) men*niskî* *i*nfênc,
dio er duruh desse mancunnes minna f*ar*.

* * *

---

92 uuelihc *DV*, uueliho *M*, uelih *SHP*. 93 mannun *SMHP*, manhuni *D*, manhun *V*. 94 niis (*vgl.* 10. 14) heo *hs.* listic *D*, list.c *V*, listi.h (*vgl.* 39 uuarch) *P*. hiouuiht *hs.* 97 furi | megi *hs.* *(D)*. uurina *hs.* 99 ap& *hs.* deru *MV*, dera *DP*. suon | *D*. 102 | an(fenc) *D, nicht gelesen von SMHVP.*

92 (in) *M*. 93 uaz *hs.* (desen) *BMP*. 94 (eo) *M*, (so) *P*, (io)uuiht *M*. 95 kitarne *BM*^{2}. 96 (demo) *BMP*. 100 (denne) *B*. 102 (denne) (deru) *BMP*. 103 (desse) *BM 1858 P*, (infenc dio er) *M*^{2}.

W. Müller machte (1843) in Haupts Zeitschrift für deutsches altertum 3, 447—457 den 'Versuch einer strophischen abteilung des Hildebrandsliedes und des bruchstückes vom jüngsten gericht'. Einleitend bemerkt er, auch abgesehen von den altnordischen gedichten werde sich annehmen lassen, dass 'bei der herschaft des stabreimes die dichtung in strophen, weil sie besonders sich für den gesang eignet, eben so die ältere und einfachere war, dass sie erst bei weiterer ausbildung der kunst gegen nicht strophische zurücktrat', wie bei der herschaft des endreimes dem älteren strophischen volksepos die kurzen reimpare des kunstepos gegenüber traten. Als beweis der strophischen

dichtung dürfe gelten, 'dass das Hildebrandslied eben so wohl wie Muspilli bei der durchgeführten abteilung durchweg mit dem abschluss des gesetzes auch einen gewissen abschluss des sinnes erkennen lässt, wogegen man bei der nicht in strophen abgefassten altsächsischen evangelienharmonie bald wahrnimmt, wie der dichter geflissentlich den schluss des sinnes in die mitte der langzeile zu verlegen sucht', ebenso wie die mittelhochdeutschen 'kunstdichter sich bemühten den sinn aus einem reimpare in das andere zu übertragen'.

Müllers versuch muste mislingen, nur darum weil er in diesem falle nicht daran dachte, was bei einem jeden denkmal von schreiberhand, wo nur irgend ein verdacht aufkommen kann, pflicht ist und bei einem ohne verfassernamen überlieferten epischen denkmale am allermeisten, zu untersuchen, ob das überlieferte von éinem verfasser sei. So kommt es, dass ihm vielfach strophenschluss und satzschluss nicht zusammentreffen: im Muspilli sind ihm v. 10, v. 93, obwohl letzte satzzeilen, die ersten zeilen von strophen, ebenso nimmt er vor v. 21 mitten im satze strophenschluss an, trennt v. 29 von 28 durch dazwischenliegenden strophenschluss und ähnlich sonst; umgekehrt fällt ihm der etwas neues anführende, mit dem vorhergehenden gar nicht zusammenhangende v. 31 in die mitte der mit v. 29 anfangen sollenden strophe (Müller verbindet v. 31 als satz mit v. 29, ihn durch doppelpunkt von v. 32 trennend, v. 30 in parenthese setzend). Lücken aber, tatsächlich in der hs. vorhandene und angenommene, die als so lang angenommen werden können als es passt, bieten ihm vorkommenden falls ein mittel, sogleich oder in weiterer folge satzanfänge auch strophenanfänge sein zu lassen: im Muspilli, ausser der eingangslücke und der lücke zu ende von v. 72, in der mitte von v. 19 eine zu drei halbversen berechnete, in der mitte von v. 39 eine zu einem halbverse, nach v. 49 eine zu einer halbstrophe angenommene, in v. 55 eine den vers wie er überliefert ist zu zweien machende. Von Müllers 29 im überlieferten Muspilli gezählten vollständigen und unvollständigen strophen treffen nur 7 mit den meinigen zusammen, darunter 5 im III. stück, wo sie sich ohne weiteres ergeben (1—4. 8), je eine (I 1 und II 4) in den beiden andern stücken.

J. Feifalik bemerkt zum schlusse seiner abhandlung über unser denkmal (in den Sitzungsberichten der phil.-hist. classe der Wiener Akad. 1858) s. 359, er wage nicht den umfang der strophen bestimmen

zu wollen, in welche das lied, wie er sagt, wol ursprünglich zerfiel: in einer nachträglichen anm. verweist er auf W. Müllers aufsatz.

F. Vetter, der das I. stück, v. 1—30, für ein selbständiges, mehr didaktisches, gedicht 'vom tode' von einem andern verfasser, das übrige, v. 31 bis zum schluss, nach ausscheidung von 5 jüngeren versen und umstellung der 6 vor den eingang, v. 37, geratenen verse, für ein einheitliches, mehr episches, gedicht 'vom muspilli' hält, findet jenes, nach ihm wahrscheinlich jüngere, unstrophisch und nur dieses, nach ihm wahrscheinlich ältere, strophisch. Incongruenz von sinn und vers, das erste merkmal der unstrophischen poesie, findet sich ihm in diesem stück, wie bereits Müller für das ganze bemerkte, fast nie. Die strophen ergeben sich ihm hier 'ganz ohne zwang', nur für ein längeres stück, v. 89—99, ist ihm die strophische abteilung, wegen der 'dort mangelhaften überlieferung', unsicher. Von Vetters 15 strophen treffen 9 mit denen Müllers zusammen, darunter 2 die ich nicht für strophen erkenne (v. 65—72) und die zwei halbstrophen v. 44—7, und ebenso 9 mit den meinigen (II 1. 4. 5, die fünf strophen im III. und die an den schluss vom I. stück geratene str. 5).

Das I. stück, von himmel und hölle, v. 1—30, zerfällt in zwei teile. Der erste, v. 2—17, ist erzählend und schildernd, der zweite, v. 18—30, moralpredigend. Was Vetter vom ganzen stück bemerkt, dass es didaktisch, von einem andern verfasser, jünger und unstrophisch sei, ist nur richtig vom zweiten teil. Der erste ältere teil ist von demselben verfasser wie wenigstens das III. stück, v. 73 ff., und strophisch gleich diesem.

Über den als 1 überlieferten v. können wir nicht mit sicherheit urteilen, weil wir nicht haben was ihm voraufging. Müller nimmt an, dass er der letzte eines 4zeiligen satzes und einer strophe gewesen sei. Wir können uns aber doch besser den vers denken als ausgang eines ermahnenden satzes als eines die phantasie in anspruch nehmenden, wie es die folgenden 2—17 sind, und es ist darum wahrscheinlicher, dass derselbe jünger als diese folgenden strophen und vom verfasser der moralverse 18 ff. sei. Bartsch hat, Germania 3, 13, den vers (mit dem zur verbindung eingefügten folgenden *uuanta* und andern flickwörtern von wahrscheinlich derselben redaktion) als jüngeren zusatz gestrichen. Wilken, Germania 17, 332, scheidet den v. 1 ebenfalls

vom folgenden, stellt ihn aber an einen ganz andern ort, mit (nicht sehr wol gelungener) ergänzung eines dazwischenstehenden verses, nach v. 72, was gar nicht angeht, da dem v. 1 ja doch jedenfalls (auf dem verlorenen deckel) etwas voraufging, von dem derselbe nicht zu trennen ist. Wilken behandelt den vers und das ganze gedicht (s. u.), als ob der schreiber mit diesem verse begonnen hätte und vorne nichts fehlte.

Der v. 10 der älteren verse *in fuir enti in finstrî* etc. ist vom verfasser der späteren moralverse paraphrasiert in v. 21—23,1. 25 f., und der zweite halbvers *daz ist rehto virinlîh ding* wird dort mit ersetzung des adjektivs durch ein synonymon wiederholt als zweiter halbvers von 26. Der halbvers lässt an erster stelle in der schilderung der hölle und gegenüber der folgenden beschreibung des himmels eine fortsetzung vermissen als vierten vers der strophe v. 8 ff.: wir finden dieselbe an zweiter stelle als v. 27, vom verfasser der verse 18—30 dort benutzt und darum hier ausgelassen. Dem v. 27,1 *daz der man harêt* . . steht gegenüber v. 16—17,1 *denne der man in pardîsu pû kiuuinnit, hûs in himile,* und dem zweiten halbvers *enti imo hilfa ni quimit* steht gegenüber der letzte halbvers in der beschreibung des paradises 17, 2 *dâr quimit imo hilfa kinuok.* V. 27 ist also als notwendiger gegensatz jedenfalls echt, vom verfasser von v. 16—17. Die ursprüngliche form des ersten halbverses muss um dieses gegensatzes willen, wie aus gründen der allitteration, gewesen sein . *der man harêt ze himile* (*der man* ist in diesen versen und v. 70 schon fast pronomen, daher ausgenommen von der regel, nach welcher das erste nomen im halbvers allitterieren muss).

In der folgenden strophe vom himmelreich, die Otfrid, der v. 14 als I 18, 9 entlehnt, bekannt gewesen ist, entbehrt v. 13, wie er überliefert ist, der allitteration. Feussner und Vetter setzten um eine solche zu gewinnen *paradîsi* statt *himilo rîhi. himilo rîhi,* das ich überdies schöner finde, passt aber besser zum *ûf,* ausserdem kehrt *in pardîsu* gleich nachher in v. 16 wieder, welcher vers ziemlich nichtssagend wird, wenn *in paradîsi* bereits in v. 13 gesagt war. Anderseits steht *himile* eben vorher in v. 11. Dieser vers 11 ist aber ein jüngerer zusatz. Denn die strophe ist mit einem vers zu viel überliefert, und da wir den letzten, v. 15, nicht gerne entbehren werden, so ist nur der eine der beiden ersten verse 11 und 12 entbehrlich, und der interpolierte ist sicher der erste, zunächst wegen des *himile*

vor *himilo* v. 13 und dann namentlich weil die form des relativsatzes *die die dâr fona himile quemant* höchst prosaisch ist: dass das eine der beiden here von den himmelsgestirnen, *fona himilzunglon* (diese form verlangt das metrum[1])), komme, war bereits in v. 4 gesagt, und dass die engel (v. 12) die sind die daher kommen, musten die hörer oder leser wissen. Der erste vers der strophe lautete also ursprünglich *upi siu ávar dero éngilo éigan uuírdit,* völlig parallel dem ersten vers der vorhergehenden strophe *ipu sia daz Satanâzses kisindi kiuuinnit,* während die zwei verse diesem einen verse gegenüber den parallelismus störten. *avar,* das Müllenhoff in v. 11 streicht, das mir aber doch zur hervorhebung des gegensatzes passend zu sein scheint, wie wir hier im nhd. nicht gerne ein 'aber' entbehren werden, kann sich dabei an der allitteration beteiligen. In v. 13 suchen wir nun den fehler der allitteration anderswo, also im ersten halbvers, und setzen demnach *heffent* statt *pringent.* Für die überlieferte sprache des Muspilli ist übrigens die endung *-ent* statt eines erwarteten *-ant* für die form vom verb 'heben' wie noch weit mehr für *pringent* auffällig: die endung kann vielleicht von der form *heffent* des ursprünglichen liedes in der vorlage dessen der zuerst *pringent* setzte stehn geblieben sein (s. u.)

Die beiden verse 16—17 finden die zweite halbstrophe in den versen 6—7, die als abschluss des ganzen hierher zu setzen sind. Bereits Wilken entfernte in richtigem gefühl, völlig ohne an eine strophische abteilung zu denken die in diesem punkte seine kritik bestätigt, die beiden verse 6—7 von ihrer stelle (mit dem ihretwegen eingefügten *uuanta* v. 8), ohne sie darum zu verwerfen: seinem urteil nach (Germ. 17, 332) 'unterbricht hier die reflexion etwas störend die darstellung', er meint 'jene verse mögen früher am ende des alten gedichtes gestanden haben' (d. i. des gedichtes ohne die jüngeren fortsetzungen, zu denen Wilken alles von v. 31 bis zum schluss ohne v. 37—62 rechnet. Er setzt daher die beiden verse nach v. 30). An der ursprünglichen stelle der beiden verse hat der verfasser von v. 18—30 seine betrachtungen angeknüpft. Vers 6,1 ist die grundlage für v. 23,2–24.

Scherer sagt (in seinem vortrag Über den ursprung der deutschen

[1]) Sievers typus C, vgl. unten unter Cb im metrischen anhang.

literatur, Preuss. Jahrbücher 13, 464): 'Dem ersten dichter' (gemeint im gegensatz zu dem des II. stückes) 'muss man den vorwurf machen, dass seine schilderungen trotz des grösseren aufwandes an worten nicht immer anschaulich werden. Insbesondere hat er das bild der hölle nicht vollständig und sinnlich genug ausgemalt, obgleich ihm dafür, ebenso wie für die beschreibung des himmels, eine menge beinahe feststehender anschauungen überliefert waren. Die lehrhaften teile sind ihm in noch höherem grade mislungen'. Scherers tadel trifft indessen nur den verfasser von v. 18—30, nicht den von v. 2—17. Die schilderung der hölle in den älteren versen 8—10 wenn wir den überlieferten v. 27 hinzunehmen ist, der folgenden beschreibung des himmels gegenüber, vollständig genug, wenn man bedenkt, dass die schranke der strophe eine knappheit des ausdrucks heischte und zur ausbildung brachte, die oft bloss andeutete, was der hörer bereits wuste, oder bloss éinen zug angab, wo derselbe sich das übrige selbst ausmalen konnte, im gegensatz zu welcher die sucht nach epischer breite und dem hörer die arbeit ersparender vollständigkeit es war, die das bett der strophe zum überlaufen brachte. *fuir enti finstrî* nach dem *fona pehhe* in v. 5 ist anschaulich und sinnlich genug; genannt ist Satanas und sein gesinde, gesagt ist, dass in feuer und finsternis der seele *leid* wird, dass der mensch zum himmel ruft und ihm nicht hilfe kommt, und dass dies ein *virinlîh ding,* was fehlt noch?

In dem lehrhaften teil, v. 18—30, dagegen wird das vom ersten dichter in der beschreibung der hölle einfach und kurz gesagte breit getreten: v. 21 *hella fuir,* 22 *pehhes pîna,* 23 *heizzan lauc,* 26 *prinnan in pehhe;* der prediger trägt dicker auf, es wird aber in allen diesen ausdrücken nur wiederholt, nicht das geringste neue gesagt. *finstrî* wird v. 25 wiederholt, der halbvers 10, 2 wie schon gesehn als 26, 2. Die drei letzten verse 28—30 sind eine paraphrase des verses der ursprünglich auf 11 folgte (27), wie die voraufgehenden verse bis 26 eine solche von v. 11. *Sorgên* war vom ersten dichter gesagt, dasselbe *sorgên* steht wieder v. 24, *huckan* v. 23 *(pidenkan* stand vielleicht v. 18, 2). Wie Scherer von den 'lehrhaften teilen' sagt: der verfasser 'verwickelt sich in endlose wiederholungen derselben ausdrücke und redensarten, dass man meint, er komme nicht los davon'. Nur die hölle, nicht der himmel passte dem verfasser dieser verse 18—30 zum gegenstand.

Bartsch nahm (Germ. 3, 14) wenigstens an einigen der genannten verse anstoss, er bezeichnet die 4 letzten verse 27—30 als späteren zusatz.

Zu anfang, 18 f., wo 3 halbverse statt zweier oder vierer überliefert sind, kann man als zweiten halbvers, 18, 2, (da in einem guten verse das erste zweier nomina allitterieren muss, und zwei aufeinanderfolgende verse besser nicht den gleichen allitterationsconsonanten haben) nach Müllenhoff (*daz ze pidenchanne*) ergänzen *za pidenchanne* (mit dem *za* und dem *ch* der älteren aufzeichnung, oder *ze pidenkanne* für die jüngere aufzeichnung, s. u.). Die vier verse, 18—21, könnten möglicherweise eine jüngere strophe, also ein älterer noch strophischer zusatz sein, älter als v. 22 ff.: die apposition *pehhes pîna* vor satzschluss in der mitte des verses sieht aus wie nachträglich aufgepfropft auf den vorhergehenden v. 21 mit dem gleichbedeutenden *hella fuir*. Aber wahrscheinlicher sind doch die verse 18—21 von demselben verfasser wie 22—30. Dieser liebt gruppen von 3 versen, wie 25—7, 28—30, und v. 18—21 könnten auch für ihn eine solche gruppe, d. h. 18/19 ein langvers gewesen sein. Vielleicht ignoriert der verfasser bereits die regel wonach es, wenn 18, 1 mit dem folgenden halbvers verbunden wird, *mihhil durft* heissen muste (das sonst leicht als das ältere wiederhergestellt werden könnte: ebenso könnte das für satz und sinn überflüssige *daz in es sîn muot kispane* ein jüngerer zusatz sein).

In metrischer hinsicht sind v. 20, 2. 23, 1 abnorm durch ihre kürze, da zwei takte –́ x | –́ nach älterer regel des auftaktes nicht entbehren durften (vgl. im metrischen anhang unter Bc), in entgegengesetzter weise v. 22, 2 durch die für einen 2. halbvers übergrosse länge (s. ebd. unter Aa) und durch die allitteration des verbs nach auftakt vor nicht allitterierendem doppelten nomen.

Im II. stück, vom kampf des Elias und vom muspilli, sind die 21 verse 37—57 fünf strophen mit éinem überzähligen vers. Dieser findet sich naturgemäss an der einzigen stelle wo wir einen satz zu 3 versen haben statt der zum halbstrophen- oder strophenmass passenden, und zwar in dem dritten verse, 43. Da es sich um den bestand des reiches gottes handelt, für welches Elias wider die mächte der hölle streitet, so ist die bemerkung v. 43 so selbst-

verständlich, dass man den vers lieber entbehren wird. Derselbe bereitet nicht auf v. 49 vor, sondern tut das gerade gegenteil. Der vers setzt das (von Müllenhoff gestrichene) *pidiu* in v. 46 voraus: er kann daher (gegen Müllenhoff) nicht älter als dieses, sondern muss gleichzeitig mit diesem entstanden sein. (Ob die 3. strophe früher der kirchlichen lehre gemäss lautete V. 46 *Scal der wîho in dero uuîcsteti uunt pivallan* 47 *enti* etc., 48 *doh uuânit* (hofft) *des* etc. 49 *daz der uuarc in demo uuîge* . .? Der v. 43 wäre dann eingefügt zugleich mit der änderung der strophe im entgegengesetzten sinne, die zu stande kam durch ersetzung des ersten subjekts durch das pronomen *er* und des des letzten satzes durch das nicht allitterierende *Elias*.)

Vetter gewinnt zu den dreien den fehlenden vierten vers, indem er v. 48, wie er überliefert ist, mit dem folgenden v. 49, in welchem er (nach Feussners vorgange) *in demo uuîge* als zusatz des schreibers streicht, zu éinem verse vereinigt und diesen auf 43 folgen lässt. So kommen, mit v. 44—7, zwei strophen zu stande, in denen 'ganz parallel die beiden kämpfer, ihre absichten und aussichten beschrieben' werden. Dies wäre sehr gut: aber der vers den Vetter aus 48—9 zusammenstellt ist ein unvers. Ich würde lieber beide verse 48—9 auf v. 41—2 mit streichung von 43 folgen lassen. Aber v. 49 muss doch wol gerne seine stelle unmittelbar vor v. 50 behalten: man könnte also v. 41—2 nach v. 47, die strophe vom Antichrist als dem angreifer vor die von Elias setzen. Anderseits muss jedoch die angabe der *kôsa*, die *sô mihhil* ist, in v. 41 f. am liebsten unmittelbar auf v. 40 folgen. Das richtigste ist es daher die überlieferte ordnung der verse zu belassen. Nach der eingangsstrophe, v. 37—40, in der wir die beiden kämpfer einander gegenübergestellt sehn (hier wird der angreifer in v. 38 zuerst und in v. 39 besonders genannt), und hören, dass die *kôsa sô mihhil* ist, wird uns zunächst in zwei parallelen halbstrophen v. 41 f. 44 f. vorgeführt, wofür die kämpfer streiten, darauf, ebenso in zwei parallelen halbstrophen, v. 46—9 ihr geschick im kampfe. Das *doh* v. 48 bezeichnet was folgt als gegenstück des vorhergehenden, von dem es daher nicht zu trennen ist.

Betrachten wir die vier verse 46—9 mit ihrem inhalt, wie überliefert, ohne hinter demselben einen andern älteren zu suchen, dann ist in v. 49 Müllenhoffs *der uuîho* anstatt des, freilich aus einem andern grunde als dem Müllenhoffs, unmöglichen *Elias* nicht recht

befriedigend, auch schon äusserlich mit seinem anlaut nicht. Nach doppelter allitteration ist die auch im zweiten halbverse vorhandene doppelte allitteration, über welche s. u. zu v. 90, so stossend, dass anzunehmen ist, dass sie auch vom dichter bemerkt und vermieden wäre: nach einfacher allitteration kann sie ihm unbemerkt geblieben, oder, wenn bemerkt, unanstössig erschienen sein. Wir brauchen in dem satze eine einfache bezeichnung des Elias im gegensatz zum vorhergehenden den Antichrist bezeichnenden pronomen *er:* nicht allitterierend, wenngleich betont und den ersten takt tragend, kann dieselbe nur ein pronomen gewesen sein (vgl. den 1. halbv. von v. 5).

In v. 48 ist Bartsch und Müllenhoffs ergänzung *uuîsero* vor *gotmanno* unmöglich: 1) würden mit dieser zwei aufeinander folgende verse den gleichen allitterationsconsonanten *uu* bekommen, aus welchem grunde bereits Vetter (s. 63) erklärt, er halte *uuîsero* für 'unglücklich ergänzt, man könnte eher an *vruotero* denken'; 2) vor allem darf nicht das verbum *uuânit,* allein das substantivische *vilo* allitterieren, wenn dieses vor die cäsur fällt. 3) Die im 2. halbvers sonst nicht vorkommende volle form $\underline{\acute{x}}$ x x | $\acute{_}$ x̀ x durch conjektur einzuführen ist bedenklich (s. u. im anhang unter Aa, Ba), daher ist *vilo gotmanno* als 2. halbvers zu fassen und die lücke im 1. halbvers anzunehmen. Es ist nach *doh uuânit des* entweder ein adverb (wie *vastlîhho*) oder ein gen. eines masc. oder neutrums zu ergänzen (wie *voraspelles:* der schreiber könnte von *vora- (uuora)* zu *uula* = *vilo* abgeirrt sein, oder das geschriebene *uuânit des* mit dem *uuoraspeles,* das hätte folgen sollen, verwechselt haben).

Das *eik in erdu,* das in v. 55 nach *ni kistentit* in der hs. steht, wird eine reminiscenz aus v. 52 sein. Bereits Vetter s. 94 dachte an *eih in erdu:* dieses müste dann aber in v. 52 seine stelle gehabt haben. Das handschriftliche *enihc* dort (für ein *eih* der vorlage? vgl. des schreibers *rihcche* v. 35, *uuelîhc* v. 92) ist prosaisch, und hebt den satzabschluss nach der halbstrophe auf, der, wenngleich in dieser und der folgenden strophe nicht tiefgehend, im ganzen denkmal gewahrt ist (v. 55 behalte ich darum das von Wackernagel, Müllenhoff (Vetter zweifelnd) und Piper gestrichene *verit:* das verbum wird wiederaufgenommen wie in v. 44/5 *stêt*). *eih* ist 1) der baum *κατ' ἐξοχήν,* 2) der härteste baum, dessen nicht widerstand leisten also am meisten besagen will, also *poum ni pilîpit, eih in erdu* 'kein

baum bleibt, keine eiche in der erde'. Statt des *kistentit* muss hier an dieser ersten stelle ursprünglich ein andres verbum im gedicht gestanden haben: an der zweiten stelle v. 55 ist *kistentit* dem sinne nach notwendig das richtige und dazu mit allitterierend, die wiederholung ist aber hier unschön, wenn das verbum an der ersten stelle vorweg genommen ist. In v. 51 war vom ersten entbrennen, vom feuer fangen die rede, daher folgt zunächst nicht *stein*, sondern *poum*, und es handelt sich nicht um stehn oder fallen, wie bei einem sturme, sondern berichtet soll werden das nicht verbleiben, das vergehn alles brennbaren, auch des widerstandsfähigsten. Zu allerletzt, wo es geheissen hat 'es brennt der erdkreis', folgt dagegen *stein ni kistentit*, und nur hier kann *kistentit* in seiner eigentlichen bedeutung platz finden: 'kein stein bleibt stehn (bleibt auf dem andern, an seiner stelle)'. Nach *poum* könnte statt eines negativen verbs wie *ni pilîpit* auch ein positives der bedeutung 'vergeht' (z. b. *al vargengit*) seine stelle gehabt haben, möglicherweise fürs ahd. zu einer im nächsten verse folgenden apposition *eih* ohne wiederaufgenommene negation besser passend (was wir bei der spärlichen überlieferung des ahd. volksepos nicht entscheiden können). Das *kistentit* von v. 55 muss in der mündlichen überlieferung das verbum von v. 51 verdrängt haben, bevor die fortsetzung an dieser ersten stelle, *eih in erdu*, auch an der zweiten sich irrtümlich einfinden konnte.

aha v. 52, dem nicht anzusehn ob es sing. oder plur. *(ahâ)*, und zu dem das verb in der schreibung *artruknnet* überliefert ist (für *-trukhnêt* der vorlage? s. u., oder für *-nênt* verschrieben?), kann sing. sein wie das vorhergehende *poum*.

In v. 53 ist die allitteration nicht in ordnung: statt der nomina allitterieren die verba der beiden halbverse mit einander. Im 1. halbverse durfte das nomen vor dem verbum nicht an der allitteration unbeteiligt sein. Jedenfalls hat statt *muor* ursprünglich ein andres wort da gestanden, wie in v. 13 *pringent*, v. 27 *gote*, v. 49 *Elias*, v. 51 *kistentit* statt andrer wörter eingetreten sind: die versehen können z. t. oder alle von der ersten aufzeichnung der älteren stücke aus dem gedächtnis herrühren. Man denkt für v. 53, an die überlieferte allitteration mit *s* sich haltend, zunächst an das wort *sêo*: ein dichter mit weiterem gesichtskreis könnte passend dieses wort gewählt, ein aufzeichner mit engerem binnenländischen gesichtskreis statt dessen

das überlieferte wort gesetzt haben. Aber mit *sêo varsuuilhit sih* ist nur dem 1. halbvers geholfen: das folgende *suilizô't lóugiu der hímil* ist, so gelesen, abnorm ebenfalls durch die allitteration des verbums und, auch wenn wir den artikel streichen, durch den vollen typus im 2. halbvers (s. im anhang unter Aa). Das ursprüngliche war, wenn der vers alt ist, notwendig *suilizôt lóugiu (der) hímil* mit tonlosem verbum: *lougiu* muss das allitterierende wort gewesen sein. Das ursprüngliche war im 1. halbvers also ohne zweifel *lagu varsuilhit sih:* der dichter hat das einmal gemeingermanische, noch früher gemeinwesteuropäische wort ahd. *lagu* noch gekannt; zur zeit der aufzeichnung hat sich statt dessen das wort *muor* eingefunden. Durch die allitteration ward das ältere wort nicht gehalten, da neben der allitteration der beiden verben eine andre nicht mehr vermisst ward.

Die strophen 1. 4. 5 des II. stücks zeigen mehrfach noch die ältere artikellosigkeit der substantiva, ohne dass spätere bearbeitung den artikel hinzugefügt hat: v. 40 *khenfun*, 52 *aha* oder *ahâ*, 53 *muor*, 54 *mâno*, *mittilagart*, 55 *stein* (dazu 51 *poum*, 52 *eih* wenn dieses, für *enihc*, richtig ist). Es kann demnach auch in andern fällen früher die artikellose form gestanden haben, in *pergâ* v. 51, wo das fehlen des artikels altertümlicher scheint, obwohl es vom vers nicht gefordert wird, und ebenso *himil* v. 53. Vgl. Jessen, Zs. f. d. phil. 2, 126 f.

In v. 57 kann der in dem satze *dâr ni mac denne mâk andremo helfan* nächst dem subjekt *mâk* in natürlicher rede am höchsten betonte inf. *helfan* nicht wohl unbetont im auftakt des 2. halbverses gestanden haben. An der spitze des halbverses stehend muste das verbalsubstantiv, wie ein andres erstes mehrerer nomina, allitterieren, vgl. 82 *lô'ssan sih ar hlê'uuo(vazzô)n.* Man könnte mit Bartsch und Jessen umstellen *vora mû'spille hélfan.* Aber *mû'spille* steht, gewiss nicht zufällig, weit nachdrücklicher zweitaktig am schlusse des ganzen. Der inf. muss also zum 1. halbverse gehören und das auch unausgesprochen sich verstehende *andremo* demnach mit Müllenhoff als unursprünglicher zusatz gestrichen werden. Der artikel vor *mûspille* ist, scheint mir, besser zu belassen: derselbe steht aus einem ähnlichen grunde wie vor *Satanâse* 45, *Satanâz* 22, ausserdem würde ohne denselben dem 1. halbvers gegenüber der 2. ziemlich kurz erscheinen.

Die drei verse 58—60 sind von Vetter (s. 80. 94) als spätere

zutat ausgeschieden. Nach v. 54 f. *prinnit mittilagart, stein ni kistentit* ist v. 58, 2 *allaz varprennit* unnötige wiederholung mit andern worten; neu ist dagegen *daz preita uuasal:* von einem solchen ist im vorhergehenden *(inprinnant die pergâ, — suilizôt lougiu der himil)* nichts gesagt. Wir haben hier eine andere vorstellung, die auf eine andre quelle zurückgehn muss.[1]) Die beiden verse 58 f. tragen ein äusseres zeichen der jugend an sich in der allitteration im vierten statt im dritten takt. Die drei verse 58—60 sind eine moralische betrachtung über die nichtigkeit der irdischen dinge und händel, enthalten in dem éinen v. 60, eingeleitet durch die beiden voraufgehenden. Vetter (s. 82) findet in v. 60 eine 'für den stil des ganzen wenig passende specialisierung'. Müllenhoff (Denkm. [2] 272) meint, der verfasser von v. 37 ff. lenke 'durch die mahnende frage 60 wieder ein'. Wenn aber nicht ein dichter die verse 37 ff. vom kampfe des Elias und vom muspilli in das fertige gedicht von himmel und hölle und vom jüngsten gericht hineingedichtet, sondern ein aufzeichner das stück mit dem vorhergehenden und folgenden zusammengestellt hat, dann wird es dieser zusammensteller gewesen sein, der mit v. 60 in ein andres geleise einlenkt. Vetter meint (s. 80), die ermahnung an die streitenden v. 60 solle 'nur so gut als möglich vom weltbrand zur ermahnung der richter überleiten'. Doch wäre auch eine möglichkeit, dass v. 58—60 zu 37—57 hinzugesetzt wären vor der verbindung mit dem übrigen.

Feifalik fragt zum schlusse seiner abhandlung (s. 358), ob der v. 60 dem liede ursprünglich angehöre oder ein späterer zusatz sei gleich den beiden folgenden versen 61—2. Er neigt sich letzterer meinung zu, indem er dessen gedenkt was Schmeller (s. 7 seiner ausg.) 'von dem möglichen verhältnis dieser stelle zu den gewaltigen bruderkriegen der Karolinger bemerkt'. Auch Vetter schreibt 58—60 und

---

[1]) Dieser v. 58 entspricht in seinem inhalt genau den beiden versen 196 f. im 2. buch der Oracula Sibyllina (ed. C. Alexandre, I, Paris 1841, s. 78):

καί τοτε δὴ ποταμός τε μέγας πυρὸς αἰθομένοιο
ῥεύσει ἀπ' οὐρανόθεν, καὶ πάντα τόπον δαπτήσει,

mit denen, unmittelbar nach dem kommen des Elias auf einem wagen vom himmel, die zerstörung der welt durch feuer eingeleitet wird (s. die stelle mit den fünf folgenden versen bei Vetter s. 123). Der v. 58 wird mittelbar auf jene darstellung zurückgehn.

61—2 demselben interpolator zu, indem er bemerkt (s. 80), dass die verse ein (was sich auf v. 60 bezieht) 'persönlich gefärbtes' machwerk des schreibers zu sein scheinen. Dass v. 60, mit oder ohne v. 58—9, vom verfasser der beiden folgenden verse mit endreim sei, kann ich nicht annehmen, dagegen ist es wohl möglich, dass wir dem éinen nicht alten v. 60 die erhaltung des ganzen Muspilli durch den urheber von v. 61—2 zu danken haben.

Diese beiden gereimten verse 61—2 werden von Bartsch, Feifalik, Hofmann, Vetter, Piper gestrichen. Sie sind jünger als die vorigen und die jüngsten innerhalb unsers denkmals. Bartsch sagt (Germ. 9, 58) 'Niemand, der nur irgend feines gefühl für rhythmus hat, kann entgehn, dass die beiden langzeilen einen ganz andern rhythmischen charakter tragen als das übrige'. Derselbe bemerkte (Germ. 3, 12): 'Dem geiste der epischen poesie widerspricht es gänzlich, auf eine frage wie sie v. 60 enthalten eine antwort zu erwarten. Sie ist vielmehr ein ausruf als eine frage.' Wilken sucht die verse zu retten, indem er sie in allitterierende ohne endreim wandelt, was ihm aber nicht sonderlich gelingt: er meint (Germ. 17, 332) 'die verse 61, 62 sind weder überflüssiger noch gar störender zusatz zu dem vorhergehenden, nur die gereimte form wird dem bearbeiter gehören'. Er ändert in v. 61 *farprunnan* in *pisengit* und stellt den 2. halbvers um zu *pidwungan stêt diu sêla* (solche das ziel verfehlende oder übel ärger machende umstellungen und änderungen wie diese zweite macht er noch mehrere: er hätte statt des 2. den 1. halbvers umstellen müssen '*pisengit ist diu marha*', sonst muste *marha* allitterieren). Der letzte halbvers *sâr verit si za uuîze* greift auf die lehre des I. stücks zurück, das mit seinen mahnenden zusätzen auf den autor der beiden verse einen grossen eindruck gemacht haben muss: das *sâr* wird er aus v. 2. 9. 13 gelernt haben. Wilken setzt das überlieferte II. stück, v. 37—62, vor das I., v. 2—30 (ohne v. 1, s. o.), und lässt auf v. 62 den v. 2 mit dem *uuanta* erläuternd folgen: das *sâr si za uuîze verit*, wie er den halbvers umstellt, klingt ihm 'fast etwas proleptisch', was es aber nicht könnte, wenn Wilken nicht vorher schon das gedicht in der von ihm construierten form betrachtet hätte. Hätten wir v. 37 — 62 + 2 — 30 in dieser form überliefert, so würden wir die zusammenstückung erkennen und zwei gedichte daraus herstellen. Wilken hält (s. 331) 'bei einem so alten denkmal' um-

stellungen und änderungen für weniger gewaltsam, als 'streichung oder ausscheidung von versen', d. h. also doch nur als die annahme dass die einzelnen teile des überlieferten von verschiedenem alter sind, was für das Muspilli auch Wilkens meinung ist.

Im III. stück, v. 73 ff., vom jüngsten gericht, sind zunächst v. 73—88 vier strophen, von Müller und Vetter übereinstimmend erkannt. In mitten der ersten strophe, zwischen deren beiden halbstrophen nach v. 74, steht noch eine 5te, nicht allitterierende noch gereimte, also prosaische zeile, deren erste hälfte, *der dâr suannan scal* (hier ein müssiger relativzusatz zu *der suanâri*) in v. 85, 2, deren zweite, in dem einen worte abweichend, in v. 86, 2 wiederkehrt. Die worte sind direkt dem glaubensbekenntnis entnommen 'venturus iudicare vivos et mortuos': die älteren katechismen und glaubensbekenntnisse (der Weissenburger katechismus, das S. Galler paternoster und credo) vom ende des 8. jahrhunderts haben das wort das im ältern strophenvers 86 steht, *quekkhên*,[1]) die jüngern das wort das hier im zusatz steht, *lepêntên.*[2]) Da wir hier, wie jetzt von allen anerkannt, einen unursprünglichen zusatz haben, so können solcher noch mehrere im gedichte vorhanden gewesen sein.

Der v. 78 ist nicht in ordnung, indem wie der 2. halbvers überliefert ist '*dia man dâr io sagêta*' der letzte takt allitteriert (der endreim neben der allitteration, *súonà* : *ságêtà* ist hier wie sonst, v. 7. 37. 79. 87, reiner zufall). Ausserdem ist der inhalt sehr ungenügend: das gericht 'das man stets sagte' oder 'gesagt hat', sonst könnte man einfach annehmen, der aufzeichner habe das impf. anstatt des perfektums gesetzt *(dia man dâr io kisagêt hapêt)*, wie derselbe in v. 36 für *kiuuerkôt hapêt* jüngeres *kiuuerkôta* setzte (s. u.). Wahrscheinlicher war in der vorlage des (älteren) abschreibers eine lücke, nach *sagêta (pivora* oder dgl.) oder nach *sagêt*, oder *sage:* dies letzte ist mir des möglichen inhalts wegen das wahrscheinlichste (etwa *sagên ni mac*), das präteritum war in diesem falle nur ein notbehelf des abschreibers.

---

[1]) s. Massmann, Abschwörungs-, glaubens-, beicht- und betformeln, Quedlinburg und Leipzig 1839, s. 72 (Weissenb. kat. *ci ardeilenne quecchêm endi dôodêm,* S. Gall. credo *sônen quekhe enti tôte*).

[2]) s. Massmann s. 73. 78. 79. 82. 85. 86. 104. 105.

Wegen des folgenden verses 79 s. Edzardi, Beitr. zur gesch. der deutschen spr. u. lit. 8, 491. Die hs. hatte ohne zweifel *uperda* am schlusse der zeile: nach dem *d* sah Piper die spur eines buchstabens, Vetter éinen *m*-strich, Haupt die spur von zwei strichen, Massmann und Schmeller einen strich (den ersten des *a*), den sie als *i*, und danach einen zweiten, den sie als teil eines *a* deuteten.

[Über den ersten halbvers von v. 82 urteilt ebenso wie ich im text und oben s. 18 zu v. 57 jetzt auch Zacher, Zeitschr. f. d. phil. 19, 196.]

Für die verse 89—99 ist von Vetter die strophenabteilung nicht gefunden, er druckt v. 89—93. 94—98 als zwei gruppen von je 5 versen und bemerkt: 'von v. 93 an erst wird die abteilung unsicher, was sich aus der dort mangelhaften überlieferung erklärt'. Doch wird die überlieferung der verse 93 ff. ohne die strophentheorie wohl nicht als mangelhaft erkannt, und diese findet auch nur die ordnung mangelhaft. Wir haben einen satz von 5 versen (89—93) und einen von dreien (94—6) statt erwarteter 4 + 4. Das richtige herauszufinden ist hier nun nicht so sehr schwierig: der schluss der zweiten strophe ist einfach an das ende der ersten gekommen. Nach 91—2 ist v. 93 sehr auffallend: wir lesen, dass hand, haupt, *allero lido uuelîhc* bis zum kleinen finger rechenschaft ablegen soll, *uuaz er untar desên mannun mordes kifrumita.* Wer ist hier der *er? allero lido uuelîhc*? oder der kleine finger? Jedes glied hat doch nicht grade mord verübt, oder ist, wie allenfalls der kleine finger, an solchem beteiligt gewesen: manche andre glieder konnten wohl sündigen durch unmässigkeit, oder durch funktion wo solche unstatthaft war, aber nicht durch mord (daher Wilken *mordes* in *meines* ändern wolte). Oder aber der *manno nohhein* (v. 90), also 'kein mensch'? Dieses war wol gemeint, so wie der vers überliefert ist, es war aber unlogisch. Nach v. 96 aber passt der vers genau: hier lässt das *al* eine nähere bestimmung vermissen (alles, was er böses getan), diese giebt eben v. 93. *er* ist hier der *listîc man*, von dem die rede gewesen, *mord* steht passend für das schlimmste verbrechen (Wilkens änderung ist hier unnötig). Bei versetzung von v. 93 wird es aber nötig statt des *sagên* in v. 91, das auch metrisch nicht genügt (s. u. im anhang unter Cb) ein anderes verbum zu setzen: *redinôn* (so gut wie *sagên* geht metrisch auch *redôn* oder *quedan*, diese verben verlangen aber einen

auftakt, also wiederholtes *scal*), es soll 'die hand sprechen, das haupt reden', 'rechenschaft ablegen'. Worüber, brauchte nicht gesagt zu werden, es versteht sich von selbst: über das was jedes der glieder getan. Statt des 'reden' stellte sich das 'sagen' von selbst ein, sobald (im gedächtnis des ersten aufzeichners, um 802 s. u.) der vers 93 an diesen ort geraten war. 'Haupt — hand, jedes glied bis zum kleinen finger' könnte als die bessere ordnung erscheinen, die hand ist aber offenbar aus metrischem grunde vorangestellt.

Die 4 folgenden zeilen, 97 ff., die Müller für eine strophe rechnet, sind zweifellos eine verhältnismässig junge interpolation. Die erste zeile, 97, könnte in der form in der sie in der hs. gelesen ist mit *furimegi* als letztem wort ohne vorhergehende lücke, auch wenn dem verse nach Müllenhoffs vorschlag durch umstellung von *furimegi* und *mit alamuasnu* aufgeholfen wird, nur von einem interpolator stammen. Unpassend ist das präsens, grammatisch ungut überdies dadurch dass der folgende vers das richtige präteritum hat. Müllenhoff streicht die erste zeile, ohne das *ûzzan er*, mit dem *enti* von v. 98, in der note bemerkend (denkm. [2] 269) 'der vers würde auch' (abgesehn vom präsens) 'nur dann dem dichter gehören können, wenn das verbum 'abtun, tilgen' bedeutete: bedeutet es nur 'vermögen', so ist *iz mit — enti* gewiss nur ein prosaischer zusatz von der hand des schreibers, der sich daran erinnerte oder darüber belehrt war, dass auch almosen von schuld frei mache'. Dann aber werden bloss fasten als busse der übeltaten erwähnt, was Müllenhoff selbst (272) auffällig findet. Da nach dem *furi-* am schlusse der zeile vor dem *megi* der folgenden noch etwas in der hs. gestanden haben kann, so könnte man, nach J. Grimm, der (Germania 1, 237) *furiîlit rehto* conjicierte (das, ebenso wie Pipers *furiîlti in werolti*, in dieser form vor dem von Docen und Graff gelesenen *megi* nicht bestehn kann), den vers durch die annahme eines *furiîllan megi* bessern. So ginge vielleicht der wechsel des präsens mit dem präteritum an: 'wenn er nicht dem durch (geleistete) almosen zuvorkommen kann, und mit fasten die freveltat gebüsst hat'. (An der zweiten stelle ist der indicativ des präsens, den Grimm einführen wollte, völlig unstatthaft.)

Die beiden ersten halbverse von 98 und 99 haben einen übereinstimmenden metrischen charakter, indem beide der form x́ x x | ⏊́ x (*enti mit fastûn, denne der paldêt*), mit allitteration nur im zweiten

takt, im ersten in der regel unbetonte conjunctionen als träger des ictus fungieren lassen.

Die letzte zeile entbehrt der allitteration und ist kein vers, nur ein halbvers und ein solcher der in den (interpolierten) versen 63 ff. (s. u.) bereits zweimal vorkam, 65, 2. 71, 2. (Wo Docen unsicher *stete ?* gelesen zu haben angiebt, zu anfang der neuen zeile, ist in der hs. nur für *quimit* platz, vgl. Müllenhoff s. 269, doch könnte möglicherweise zu ende der zeile noch *suonsteti* statt *suonu* gestanden haben.) Müllenhoff erklärt, wer nicht wie er es tut den halbvers mit dem vorigen verbindet '*ni sorge der gipuazzit hapêt, denner ze deru suonu quimit*' (und nach ihm Piper *Ni mac sorgên der gipuazzit hapêt, denner ze suonu quimit*), sondern 'nach Docen ergänzte *denne der palde,* müste den dritten satz streichen'.

Vetter streicht alle drei halbverse, die als v. 99 gezählt werden.

Mir scheinen des inhalts wegen auch die beiden vorhergehenden verse 97 f. gestrichen werden zu müssen. Im zusammenhang mit dem vorhergehenden passen v. 97—9 sehr schlecht. Gesagt wird, nicht dass almosen und fasten von schuld und strafe frei machen, sondern dass sie bewirken, dass die taten nicht vor dem könige verkündet werden, dass sie verborgen bleiben. Die verse fallen deutlich heraus zwischen dem vorhergehenden und dem folgenden als aus einem andern geiste.

Längere zeit glaubte ich mit der streichung der verse allein zu stehn bis ich erkannte, dass bereits K. Hofmann an ihnen anstoss genommen und sie gestrichen hat. Er sagt (Bair. Akad. 1886 II 233) 'Aus formellen gründen muss man wenigstens die zwei verse streichen, die keinen stabreim haben' (97. 99, 3) 'und alle vier widersprechen so sehr dem schwungvollen stile des ganzen, dass ich sie notwendig für das einschiebsel eines frommen klerikers aber schlechten dichters halten muss'. Dies letzte scheint auch mir unverkennbar.

Vetter sagt, dass für ihn v. 97—8 nicht störend sind.

Wilken bemerkt (Germ. 17, 331) richtig 'Die ermahnung, durch fasten und almosen vor dem gerichtstag gottes zorn zu sühnen, scheint jünger und weniger nahe liegend als die andere (v. 63 ff.) auf erden recht zu richten, damit man auch gottes gericht nicht zu sehr fürchten müsse' — 'doch', fügt er hinzu, 'handelt es sich hier allerdings nur um wahrscheinlichkeit'. Die verse 97—99, 3 sind eine jüngere inter-

polation als die verse 63 ff., denen der halbvers 99, 3 entnommen ist. Wilken wirft indessen die verse 97 ff. in einen topf mit allen von v. 73 an (wie die v. 63 ff. mit v. 31—6) und schliesst, die verse 73 ff. seien eine zweite, die v. 31—72 ohne 37—62 eine erste fortsetzung des alten gedichts (II + I).

J. Grimm sagt, die v. 99 ff. 'sind ohne kunst gebildet und besonders wird das viermal gesetzte *denne* lästig', also die zwei *denne* in v. 99, 1. 3 in verbindung mit den beiden folgenden, die zu beurteilen sind wie die *denne* in dem ganzen III. stücke.

Zu den gründen der streichung von v. 97 ff. tritt noch ein sprachlicher, das *ua*, s. u. s. 43 f.

Mit v. 100 beginnt eine neue echte strophe. Der letzte der erhaltenen verse, 103, sieht indessen verdächtig aus, und wenn wir die fortsetzung hätten, so würden wir ihn vielleicht als jüngere einfügung bezeichnen, was wir jetzt nicht mit sicherheit können. Der vers setzt die allitteration des vorhergehenden mit dem gleichen laute fort, was sonst im ganzen Muspilli nicht vorkommt (wenn wir es nicht durch conjectur in v. 18 f. 48 f. selbst zu wege bringen) (s. Vetter s. 63 unten), ausser dem zusatz 72 b, c. (Vetters hinwegdeutung des verhältnisses für unsern vers, *desse: fardolêta* sei der eigentliche, *mancunnes: minna* nur 'zweiter überzähliger reim' ist unzulässig, man wird umgekehrt in *dio, duruh* oder *desse: fardolêta* den zweiten den gleichlaut 'mildernden' reim sehn müssen, s. Vetter s. 63 f., das letzte wort ist aber nur conjectur.) Die aufeinanderfolge der *dio . dio er . . . ., dio er* klingt sehr hölzern: der erste der beiden relativsätze genügte vollständig. (Müllenhoff meint 'augenscheinlich geriet das gedächtnis des schreibers ins schwanken, weil zweimal der relativsatz beginnt, und der zweite satz hätte dasselbe oder ein gleichlautendes verbum wiederholen müssen', er streicht das zweite *dio er* und das vorhergehende verbum des ersten relativsatzes.) Hätten wir *dolêta* zu anfang einer neuen zeile nach dem vorhergehenden *far-* uns überliefert, so würden wir mit noch grösserer sicherheit den vers streichen können: wunden erduldet man (und hundertmale wo von Christi wunden die rede war, war wol das verbum 'erdulden' *dolên* damit verbunden, wie in den stellen die Müllenhoff s. 270 beibringt, und ein *duruh mancunnes minna;* und solcher stellen hat der interpolator gedacht), nicht aber wundenmale, narben. Der satz wäre unlogisch

dem vorigen verbunden: 'die male, die er . . . empfing' (herrührend von den wunden), 'die er aus liebe zur menschheit erduldete'.

Übergangen haben wir einstweilen v. 31—6 und v. 63 ff.

Zwischen dem I. und dem II. stück stehn 6 verse, die bereits vom jüngsten gericht, dem gegenstand des III. stücks, handeln, dem doch nach der christlichen anschauung der gegenstand des II. stücks, der kampf des Elias und der weltuntergang voraufging. Die verse heben sich durch ihre kernige sprache ab von den interpolationen und stellen sich zu den echten teilen. Es sind anderthalb strophen, wie Vetter sah. Dass die verse nicht ursprünglich vor v. 37—62 ihre stelle gehabt haben können, wird von allen anerkannt: es fragt sich wohin sie denn gehören.

Nach v. 37—62 stehn 10 und standen in unsrer überlieferung noch einige mehr verse, die einen ganz besondern gegenstand haben, indem sie, hinweisend auf das jüngste gericht, predigen gegen die bestechlichkeit der richter. Diese verse heben sich in entgegengesetzter weise ab, sie stehn auf derselben negativen höhe wie v. 18—30. Von ihnen gilt namentlich was Scherer von den 'lehrhaften teilen' (in I und zu III) sagt, die er als 'mislungen' bezeichnet. Da verfällt der verfasser, meint Scherer, 'zuweilen in den trockensten ton, oder wird unklar und schwer verständlich (gedacht ist hier wol namentlich an das *ze mahale* v. 63, s. u.), oder verwickelt sich in endlose wiederholungen derselben ausdrücke und redensarten, dass man meint, er komme nicht los davon'. Müllenhoff sagt Denkm. [2] 271: '63—72 zeichnen sich durch wiederholung derselben formeln 63 (*denner ze demo mahale quimit*). 65. 71 (*denne er ze deru suonu quimit*), 64. 69 (*rahhôno uuelîha*) noch mehr aus als die andern teile des gedichts'. Zu beweisen suchend, dass die v. 37—62 von einem andern dichter eingeschaltet seien, bemerkt Müllenhoff ebd. 272 'unläugbar ist der zusatz viel besser und poetischer als namentlich die ihn umgebenden stücke': zur einen seite meint Müllenhoff mit dem viel weniger guten und poetischen stücke wol, von den dazwischenstehenden 6 versen absehend, v. 18—30, zur andern unsre 63—72. Vetter, der umgekehrt schliesst, das stück 37 ff. sei von demselben verfasser wie 63 ff., erklärt (s. 82) es sei 'poetisch viel besser als 63—72, was auch Müllenh. a. a. o. zugiebt'. In Haupts Zs. 11, 387 meinte Müllenhoff, der dichter liebe

es 'seine schilderung mit paränetischen zwischensätzen zu unterbrechen: so v. 18 ff. ganz ähnlich wie hier, wo man sonst leicht an eine interpolation (von v. 63—73) denken könnte, je unvollkommener gerade dieser abschnitt stilisiert ist'. Mir ist es nicht zweifelhaft, dass wir in diesem unvollkommen stilisierten unpoetischen abschnitt eine interpolation vor uns haben.

Wo war diese interpolation ursprünglich angeknüpft? Wollte ein interpolator oder meinetwegen ein dichter eine mahnrede gegen die bestechlichkeit der richter irgendwo im gedichte anbringen (mochte von ihm selbst so viel oder so wenig vom gedichte sein als man will), so hätte er dies wohl nach v. 17 oder nach v. 30 tun können: der verfasser von v. 63 ff. aber konnte dieses darum nicht, weil er auf das im I. stück nicht berührte jüngste gericht, die *suona*, hinweisen wollte. Nach v. 57 oder 60 (oder 62) wäre es weit weniger passend gewesen. Der richtige ort wäre gewesen nach v. 94—6 (93), aber hier hätten die verse den zusammenhang allzusehr unterbrochen, v. 100 würde zu abrupt folgen. Nach v. 31—6, wenn diese verse von 73 ff. getrennt dastanden, war eine passende stelle.

Dass die verse 36 und 63 einmal zusammenhingen ist denn auch die ansicht der meisten, es ist die ansicht von Bartsch, Feifalik, Müllenhoff in den Denkmälern, Scherer, Vetter, Wilken.

Aber wie passten die verse 63 ff. nach 31—6 an dieser an sich für die einfügung der mahnrede passenden stelle? So, dass wenn die verse an dieser stelle überliefert wären, wenn man nicht erst mit aufbietung von scharfsinn zu beweisen gehabt hätte, dass sie einmal an dieser stelle standen, so dass man sie also als nach v. 31—6 möglichst gut passend darzustellen hatte, man die interpolation kaum jemals verkannt haben würde. In den versen 31—6 ist gesagt, dass wenn der mächtige könig das gericht berufe, jedermann dahin kommen solle, kein mensch sich demselben entziehen könne. Das gericht von dem hier die rede, das jüngste gericht, heisst in diesen versen *mahal* 31. 34 und es heisst, dass jedermann *ze demo mahale sculi*, dass jegliches der geschlechter *dara scal queman*. Wenn nun unmittelbar darauf folgt v. 63 'Darum ist dem manne gut, wenn er zum gericht kommt', mit denselben ausdrücken *mahal* und *queman*, dann musste jeder zuhörer annehmen, dass das *mahal* dasselbe sei von dem eben die rede war und das *queman* das in v. 32 angekündigte. Trotzdem

ist hier ein ganz anderes *mahal* gemeint, das irdische, bürgerliche, und ein ganz anderes *queman*, als richter, nicht als zu richtender. Was in jenen 6 versen *mahal* heisst wird hier auf einmal durch einen ganz andern ausdruck bezeichnet *suona*: natürlich kann wol in auf einander folgenden versen dieselbe sache durch zwei ausdrücke bezeichnet werden, *mahal* und *suona*, es durfte aber nicht der eine im vorhergehenden gebrauchte ausdruck auf einmal in einem ganz andern sinne verwant werden. Bartsch fasste (Germ. 3, 12), als er v. 36 und 63 zusammenstellte, das *mahal* als dasselbe wie v. 31. 34 (ebenso Germ. 9, 57). Müllenhoff meinte früher in Haupts Zeitschr. 11, 392, Bartsch' ordnungsversuch falle 'schon durch die bemerkung zusammen, dass der mächtige könig, der nach v. 31 das mahl bannt, der weltrichter gott oder Christus ist, dass aber das *mahal* von dem v. 63 ff. die rede ist nicht das jüngste himmlische gericht, sondern das gewöhnlich irdisch-bürgerliche ist. Wie sollte nun v. 63 unmittelbar auf v. 36 folgen?' Dagegen in den Denkmälern erklärt er 'da nach 31—36 alle zum gerichte kommen sollen um sich über das zu verantworten was jeder auf erden getan, so schliesst sich daran die ermahnung an die ungerechten und bestechlichen richter 63—72 aufs genaueste an' (wenn der anschluss nur besser geraten wäre!) 'und dass das *mahal* 63 das irdische ist und nicht das himmlische von 31. 34 ist nicht zweifelhaft wenn dem verse nur die vom metrum und vom inhalte der nächsten zeile geforderte verbesserung zu teil wird'. Damit meint er die streichung des artikels *demo* vor *mahale* v. 63. Es kann allerdings, wie auch Zarncke erklärt (Berichte der ges. der wiss. zu Leipzig, phil.-hist. cl. 18, 1866, s. 225), 'keinem zweifel unterliegen, dass an letzterer stelle von dem irdischen gerichte die rede ist: der ganze zusammenhang, besonders auch v. 64, dulden keine andere auslegung'. Aber durch das streichen des artikels wird die sache nur wenig gebessert. Scherer übersetzt (Preuss. Jahrb. 13, 461) den v. 63 'Darum ist es gut dem manne, wenn er selbst zu gerichte sitzt': hätte der verfasser des verses nur dies 'selbst' gesagt und *sizzit* statt *quimit!* Vetter erklärt (s. 80), Bartsch folgend: 'Der anschluss von 63 an 36 ist ganz ungezwungen; aber er wird es wohl kaum dadurch, dass man unter *mahal* 63 ein anderes gericht versteht als in v. 34 und 31 '(Zarncke bemerkt mit recht, dass die beiden verschiedenen *mahal* so unmittelbar neben einander völlig unerträglich

wären)', sondern geradezu umgekehrt durch die auffassung als himmlisches gericht wie 34 und 31, und *suona* 65, mit beibehaltung des unnötig gestrichenen artikels *demo*: dass der mann jegliche sache recht richte, das kommt ihm zu statten, wenn er zum jüngsten gericht kommt: dann braucht er nicht zu sorgen, wenn er zur entscheidung kommt — ich wüste nicht, was dagegen zu erinnern wäre'. Zu erinnern ist, dass die wiederholung *denne er ze demo mahale quimit* v. 63, 2 und *denne er ze deru suonu quimit* zwei verse später 65, 2, wenn *mahal* (ob auch mit bedeutungsdifferenz) = *suona*, das jüngste gericht, eines in hohem grade stümperhaften interpolators würdig wäre, und dass bei Bartsch und Vetters auffassung statt des präsens *arteile* in v. 64 notwendig wie in v. 36[1]) das perfekt hätte stehn müssen. V. 63 bleibt nach v. 36 mit Zarncke 'völlig unerträglich'. Dieser verwirft darum die ursprüngliche zusammengehörigkeit. Ebenso Piper, der (s. 78, in weiterem zusammenhange) erklärt 'Die stücke 31—36, 37—62, 63—72 stehen für sich da, und auch durch umstellung ist kein befriedigender zusammenhang in dieselben zu bringen'.

Vetter findet in den v. 63 ff. auch die strophische form der verse 31—6 fortgesetzt. Die verse 63—4 sollen die zweite halbstrophe zu 35—6, die verse 65—8, 69—72 zwei weitere strophen bilden. (Vetter nahm auch noch eine lückenhaft gewordene strophe nach v. 72 an mit dem gleichen ausgang wie die vorhergehende, die lücke vor dieser wiederholung zu 3 versen berechnend.) Wer will mag sich, soweit allein die strophentheorie in betracht kommt, dabei beruhigen (man kann die verse ja für eine ältere noch strophische interpolation erklären). Ich finde die so zu stande gekommenen strophen schlecht: mir erscheinen die verse unstrophisch. Zunächst die beiden ersten verse 63 f., die auf einmal etwas anderes bringen wie man auch das *mahal* fasst, ergeben doch mit v. 35 f. eine sehr wenig einheitliche strophe. Und in der folgenden strophe Vetters findet ein haupt-

[1]) Hier ist das plusquamperfekt *kiuuerkôt hapêta*, vor dem Bartsch und Müllenhoff in den Denkm. das in der hs. geschwundene wörtchen strichen, nach dem präsens der vorhergehenden verse unmöglich: entweder *eo kiuuerkôt hapêt* mit Wackernagel und W. Müller oder *eo kiuuerkôta* mit Müllenhoff 1858 und Piper. Über die handschriftliche und diese beide lesarten s. u.

satzschluss zwischen dem ersten und dem zweiten verse statt, v. 65 gehört als abschluss zum vorhergehenden, die v. 66—8 gehören etwas neues bringend zum folgenden: nur mit v. 65 könnte passend eine strophe schliessen. Wir haben vielmehr in v. 63 ff. sätze von 3 zeilen (wie 25—30): 63—5, 66—8, 69—71, dazu éine schlusszeile 72. Sollte der gleich darauf ähnlich wiederkehrende v. 72 an erster stelle nur durch irrtum des schreibers stehn, dann wäre damit auch für v. 69 ff. die möglichkeit der strophe hinfällig. Doch s. u. s. 44 f.

'In der mahnrede an die richter', lesen wir bei Müllenhoff in den Denkm., 'fand Scherer (über den ursprung der deutschen litteratur) wohl mit recht eine hindeutung auf die zeit der abfassung. Sie fällt darnach in das ende des achten oder den anfang des neunten jhs., ehe Karl der grosse im j. 802 die vornehmsten des reiches, die nach dem ausdruck der Lorscher annalen *iam opus non abebant super innocentes munera accipere*, zur handhabung des rechtes aussandte und damit einer allgemeinen klage zu begegnen suchte'. Scherer bemerkte noch: in dem gesetz, welches diese sendung begleitete, sagt Karl wiederholt, 'dass keiner sich herausnehme, durch lohn oder geschenke oder schmeichelei . . . . die gerechtigkeit zu stören' (Capitulare Aquisgranense a. 802, Mon. Germ. hist. Legum I p. 91 l. 11 *et nemo . . . iustitiam marrire audeat*, l. 25 *et per nullius hominis adulationem vel praemium . . . . rectam iustitia via inpediretur ab aliquo*, 92 l. 15 *adque praemium, mercedem, ... ut nullatenus iustitia quis marrire praevaleat;* Admonitio Generalis a. 802 ib. I p. 103 *pro pecunia non mutet aequitates*). Die interpolation ist demnach in bestimmter veranlassung entstanden: sie wird uns dadurch um so erklärlicher. Denn wir dürfen sicher nicht die abfassungszeit des ganzen gedichts unmittelbar danach bestimmen, sondern nur die dieser verse, oder der redaktion, welche diese verse hinzukommen liess. Die verse scheinen mir aber eher eben im anschluss an die sendung und das gesetz Karls des grossen entstanden zu sein, 802 oder kurz nachher, als vor dieser zeit. Wie Karl in der Admonitio Generalis vor dem oben angeführten satze u. a. gemahnt hatte (p. 102) *Credite eum venturum ad iudicandum vivos et mortuos, et tunc reddet unicuique secundum opera sua*, so beschloss gewiss danach der verfasser unsrer verse, jene warnung dem von diesem kommen und gericht Christi handelnden gedichte einzufügen. Der verfasser erwartete

guten erfolg, dies scheint mir in dem *sîd* v. 72 zu liegen, das ich lieber nicht entbehre: er erwartete aber doch wol nicht alles von seiner mahnrede, wenn sie auch dem seines eindrucks gewissen gedicht einverleibt war, sondern die hauptsache von des grossen Karls anordnung. Eben dieser entnimmt er wohl unmittelbar den satz v. 67 *mit dên miatôn marran daz rehta* (während das *miatûn intfâhan* v. 72 jenes 'munera accipere' ist[1])). Wäre nach Karls sendung eine solche mahnrede überflüssig gewesen, dann hätte auch Karls warnung unterbleiben können.

Die älteren epischen bestandteile unsres denkmals, die vierzeiligen strophen des I. II. und III. stücks, sind also aus einer früheren zeit, aus dem 8. jahrhundert.

Woher rührten oder wohin gehörten denn nun ursprünglich die 6 verse 31—6, an welche um 802 die verse 63 ff., die in unsrer überlieferung vor v. 73 ff. stehn, angeknüpft worden sind? Die meisten nehmen an, dass die verse 31—6 (mit ihrer fortsetzung v. 63 ff.) ursprünglich vor v. 73 ff. gestanden haben: als selbständiger anfang des III. stücks, so Bartsch; oder als folgend auf I, so Müllenhoff und Scherer; oder als folgend auf v. 37—57, so Vetter. Einzig Wilken nimmt an, dass die verse 31—6 von 73 ff. unabhängig, dass jene eine erste, diese eine zweite fortsetzung von II + I seien.

Sô der mahtîgo khuninc daz mahal kipannit (mit streichung des *denne*), als anfang einer beschreibung des jüngsten gerichts gedacht innerhalb eines grössern gedichts, würde sehr wohl angehn. Aber v. 73 haben wir noch einmal einen anfang der beschreibung des jüngsten gerichts *Sô daz himilisca horn kihlûtit uuirdit*, und hier wird alsdann ordnungsgemäss in der erzählung weiter fortgefahren. Dass wir nun neben dieser erzählung in jenen 6 versen eine zweite unabhängige beschreibung desselben gegenstandes oder den anfang einer solchen, von einem andern dichter, vor uns haben, könnte erst dann angenommen werden, wenn jede annahme eines zusammenhangs

---

[1]) Des bischofs Theodulf von Orleans Paraenesis ad judices (opera G. Elmenhorsti, Lugduni Bat. 1618) hat (p. 19) 'muneris acceptio', (p. 21. 23) 'munus (munera) capere': diese ausdrücke 'munera accipere (capere)' 'miatûn intfâhan' waren eben die bis dahin im ganzen reiche in lateinischer und deutscher zunge regelmässig in den klagen laut gewordenen.

sich als unmöglich erwiese und die verse selbst für den ursprung von andrer hand sprächen. Die 6 verse haben aber völlig denselben charakter wie v. 73 ff., und dass sie von demselben dichter seien ist noch von keinem bezweifelt, ausser Wilken, der aber den verschiedenen ursprung nicht um der verse selbst willen annahm, nur um der vermeintlich zu 31—6 gehörigen verse 63 ff. und mit v. 73 ff. verbundenen verse 97—9 willen, die allerdings von andrer und verschiedener hand sind.

Wenn die verse 31—6 und 73 ff. ursprünglich in einem zusammenhang mit einander gestanden haben, wie haben sie sich dann zu einander verhalten? Was in v. 73 geschildert wird, das erschallen der himmlischen posaune, war der wirkliche anfang des jüngsten gerichts, hier beginnt die erzählung der ordnung gemäss. Können denn die verse 31 ff. vor v. 73 ff., wo sie zu stehn kommen wenn wir 63 ff. streichen und 37 ff. ausscheiden oder umstellen, als eine art einleitung gestanden haben? Eine solche einleitung war unnötig; die strophen vom kampf des Elias und vom muspilli haben keine solche. Als einleitung gedacht sind die verse zu wenig allgemein gehalten, sie bringen etwas specielles, etwas das später in der erzählung wieder gesagt werden muste. Nach dieser einleitung kommt der beginn der beschreibung des speciellen v. 73—4 in einer form, die nicht erkennen lässt, dass etwas voraufging: wir finden dasselbe *Sô* an der spitze und das verbum ans ende gesetzt wie in v. 31, während in allen folgenden versen (75. 77—82. 87. 89. 91. 94. 100. 102, ebenso wie 32—3. 35) ausser v. 85 das verbum vorangestellt ist. Wären die 6 verse, denen 2 an zwei strophen fehlen, uns wirklich als einleitung zu v. 73 ff. überliefert, dann würden wir zunächst sie im verdacht haben ein späterer zusatz zu sein: da nun aber die verse nicht verdächtig sind, werden wir sehn müssen, ob sie ursprünglich anderswo gestanden haben können. Wo wäre diese stelle?

Die verse besagen, dass der könig das gericht beruft und alle menschen zu demselben kommen. Was in den ersten strophen, v. 73 ff. gesagt wird, geht vorher: str. 1, das tönen des horns; der richter mit seinem himmlischen here begiebt sich auf den weg; str. 2, die engel wecken die völker; str. 3, die toten erheben sich aus dem staube. In der 4. str. nimmt der richter seinen platz ein, um ihn steht die schar der engel. Hier ist nun die stelle wo folgen muss,

was in jenen 6 versen berichtet wird. Der erste vers der hier folgt, 89, sagt genau dasselbe wie die 4 ersten jener 6 verse, 31—4: dass alle zum gerichte kommen. Dort heisst es v. 32 *dara scal queman,* v. 34 *ze demo mahale,* hier v. 89 *dara quimit* und *ze deru rihtungu.* Dort folgte, v. 35—6, dass jeder mann rechenschaft geben muss, hier, v. 90, dass kein mann etwas verheimlichen kann. (Ist *pimîdan* nicht 'verheimlichen', sondern 'vermeiden' (Vetter 'dass von allen menschen keiner da ausbleiben darf', Piper 'wie da der menschen keiner es vermeiden mag'), dann ist es = *furisizzan* und v. 90 sagt genau dasselbe wie v. 33—4.)

Wenn jene 6 verse ursprünglich zu v. 73 ff. gehört haben, nicht völlig unabhängig von denselben entstanden sind, dann können die 4 ersten verse 31—4 nur an der stelle des überlieferten v. 89, die v. 35—6 nur an stelle des v. 90 gestanden haben, mit v. 91—2 zusammen eine strophe bildend. Mir ist es nicht zweifelhaft, dass dieses der fall war.

Der redaktor von 802 wollte dem eindringlichen gedicht eine mahnung gegen die bestechlichkeit der richter einfügen. Um den zusammenhang nicht zu unterbrechen, wie bereits bemerkt, fügte er dieselbe nicht vor v. 91 oder nach v. 96 mitten in die erzählung ein. Was muste er also tun? Er hob die 6 verse, an die er am besten seine mahnrede anschliessen konnte und die als allgemeine hinweisung auf das gericht gottes für sich gestellt werden konnten, heraus und stellte sie an die spitze des stückes vom jüngsten gericht vor die darlegung der einzelnen begebenheiten. An der stelle der 6 verse fügte er dann zur ausfüllung des fehlenden die 2 verse 89 f. ein.

Gegen den v. 89, s. u. s. 35. 36 mehreres. Gegen den v. 90 spricht: 1) die zeile mit dem *pimîdan ni mak* ist überflüssig, denn genau dasselbe wird später gesagt in v. 94—5 in dem *arliugan . daz er kitarnan megi,* 2) der satz v. 90 mit dem *sô* ist gar nicht die logische consequenz des vorhergehenden in v. 89 gesagten. Dies letzte bemerkte Wilken, denn er streicht den v. 89, mit ihm aber auch die 4 vorhergehenden 85—8 (die verse in klammern setzend und kleiner druckend), indem er unter dem texte nur bemerkt: 'die verse 85—89 halte ich für eine interpolation, an 84 schliesst sich 90 direct an'. Nach 84 vor v. 90 setzt Wilken kein andres interpunktionszeichen als einen gedankenstrich. Dass sich v. 90 direkt an v. 84 anschliesse,

kann ich nicht sehn. Die vorhergehende strophe v. 85—8 kann nicht gestrichen werden, weil das in ihr gesagte ein wesentliches glied ist in der der ganzen darstellung des gerichts zu grunde liegenden stelle Matth. 25, 31 f.: 'Cum autem venerit filius hominis in maiestate sua, et omnes angeli cum eo, tunc sedebit super sedem maiestatis suae, et congregabuntur ante eum omnes gentes'.

V. 90, 2 haben wir doppelte allitteration *uuiht pimîdan ni mak*, wie v. 3, 2 *likkan lâzzit*, 49, 2 *aruuartit uuerde* (hier statt des in der hs. nicht mehr sichtbaren wortes zu lesen *valle* und dort umzusetzen 2 *sâr sô diu sêla in den sind sih arhevit* 3 *enti likkan lâzzit den lîhhamun* ist nicht zu empfehlen): an allen drei stellen bildet ein hülfsverbum, das im tone zurücktritt, den letzten takt und es ist, für die allitterierende poesie des 8. und 9. jahrhunderts in Deutschland, nichts dagegen einzuwenden. (Vgl. Horn, Beitr. zur gesch. der d. spr. u. lit. 5, 191). Dass das *uuiht*, woran man anstoss genommen hat, nicht als objekt vor dem folgenden inf. an der allitteration teil hat, ist nicht anstössig: es ist zum pronomen geworden und unbetont, ebenso in v. 94.

manno nohhein sagt in v. 90 gewiss eben derselbe autor, wie v. 72.

Das *Sô* an der spitze von v. 31 ist von demselben ohne zweifel erst gesetzt als der v. an den selbständigen platz zu anfang des abschnitts rückte. Das frühere *denne* blieb daneben bestehn, obwohl es an der neuen stelle, nach v. 1—30, völlig unpassend ist. Vielleicht stand ein *Sô* früher zu anfang der vorhergehenden strophe v. 85 (s. u. s. 38), wozu die stellung des verbs passen würde, doch ist dies nicht wahrscheinlich weil es im Matthäusevangelium heisst: Cum (= *Sô*) venerit . . ., et (= *enti* in v. 74) . . ., tunc (= *denne*) sedebit . . . et congregabuntur . . . Dem 'tunc — et' entsprechend haben wir im ganzen III. stücke, v. 31—6 eingeschlossen, *denne . denne:* in der überlieferung 11 male, in der regel zu anfang der halbstrophen (die *denne* in v. 99 nicht mitgerechnet): einige der *denne*, namentlich zu anfang zweiter halbstrophen, werden unursprünglich sein; vielleicht hiess es ursprünglich an einigen stellen *enti* statt des *denne* (v. 31? nach der Matthäusstelle). Nur v. 89 lässt auf einmal das *denne* vermissen, statt dessen wir das *dara* aus v. 32 finden. Möglicherweise hatte der v. 31 früher die gestalt *denne kipannit daz mahal der*

mahtîgo khuninc und das verbum wäre erst nach vorsetzung des *Sô* an das ende gerückt: wahrscheinlicher aber war die wortstellung, wie v. 85 *denne der gisizzit*, so hier, wie überliefert, *denne der mahtîgo khuninc daz mahal kipannit* (so, mit dem verbum nach dem objekt, statt *kipannit daz mahal* nur der gesetze des allitterierenden verses wegen).

Die bezeichnung des *suonâri* als *khuninc* (wie viel besser diese benennung der person des richters und das *vora rîhhe* v. 35, als das abstracte *rihtunga* und die nichterwähnung der persönlichkeit in der überlieferten strophe v. 89 ff.) kehrt bald nach der ursprünglichen stelle des v. 31 in v. 96 wieder.

Über die zusammengehörigkeit der drei stücke in die das denkmal zerfällt sind so viele ansichten aufgestellt worden als überhaupt aufgestellt werden konnten. Bartsch nahm 3 selbständige lieder, Zarncke éin einheitliches gedicht an. Müllenhoff und Scherer nahmen die einheit von I + III (gegenüber II), Vetter die von II + III (gegenüber I), Wilken die von II + I an. Piper erklärt, dass 'die von Bartsch zuerst gefundenen abschnitte jedem unbefangen und natürlich urteilenden in die augen fallen, und jeder versuch, einen innern zusammenhang zwischen den einzelnen stücken herzustellen erscheint gezwungen'.

Ich finde nichts das die abfassung der 3 ältern stücke oder nur zweier derselben durch éinen dichter zwingend zu beweisen vermag, aber auch nichts das zwingend bewiese, dass je zwei oder alle drei stücke nicht von éinem dichter sein können. Vetters hauptbeweis (s. 72—9) gegen die zusammengehörigkeit von I und III ist nicht stichhaltig (vgl. Zarncke, Berichte 1866 s. 193): was I + III über das leben nach dem tode lehren ist, abgesehn von dem kampf der engel und teufel und der sinnlichen vorstellung in I, genau dasselbe das auch heute noch, obwohl der inhalt von I nicht glaubensartikel ist und die theologie die eschatologischen fragen mehr auf sich beruhen lässt, von der mehrzahl der gläubigen christen angenommen wird: in I das hinfahren der unsterblichen seele an ihren ort nach Luc. 23, 43 'hodie mecum eris in paradiso', in III die 'auferstehung des fleisches' und das kommen Christi 'zu richten die lebendigen und

die toten'. Wie in I nur von der seele, so ist in III v. 80—4 nur von dem leibe die rede: dessen haupt und glieder sollen nach v. 91 f. rechenschaft ablegen, und derselbe soll dann der seligkeit oder verdammnis teilhaftig werden. Vetter sagt (s. 78), der dichter von III wenn er vorher I gedichtet hat 'widerspricht sich', 'denn erstens kann v. 81 f. unmöglich anders verstanden werden, als dass der ganze mensch mit leib und seele im grabe liegt' (wenn der dichter und seine zuhörer an die 'unsterblichkeit' der seele glaubten, konnten sie dies nicht so verstehn) 'und wieder leben, *lîp*, bekommt; zweitens ist die sorge vor dem gericht und die ungewissheit über seinen ausgang nach der einen oder andern seite gänzlich undenkbar, wenn es sich bloss um erhöhung des bisherigen schicksals und um mitteilnahme des leibes handelt, und vorher schon dieselbe sorge beim ersten gericht beschrieben ist v. 6' (aber von sorge und ungewissheit steht hier nur in v. 65 und dies stück ist interpoliert); 'drittens ist die ermahnung, rechtschaffen zu leben, damit man das grosse gericht nicht zu fürchten brauche, schlechterdings unerträglich, wenn derselbe rechtschaffene wandel schon die günstige entscheidung des ersten gerichtes herbeigeführt hat, welche ja die des weltgerichtes in sich schliesst' (die ermahnung v. 63—72 ist auch eben darum 'schlechterdings unerträglich', ebenso v. 97—9). An einen andern punkt hat Vetter nicht gedacht: ausser über die verstorbenen, von deren seelen I handelte, ergeht in III das weltgericht auch über die beim eintritt des weltuntergangs lebenden (1. Cor. 15,51 f., 1. Thess. 4,15—17), deren der v. 57 gedenkt: an einen solchen kann in v. 94, auf den Vetter hinweist, gedacht sein, doch ist dies nicht notwendig. Da Christus nach v. 86 *arteillan scal tôtên enti quekkhên*, so ist der v. 89 mit dem unguten halbvers *sô vilo dia dâr ar resti arstênt* (die cäsur mit Müllenhoff und Piper nach *sô vilo* zu legen wäre gegen den satzaccent) unrichtig und ein späterer lückenbüsser: das richtige haben v. 31 ff. *chunno kilîhaz, allero manno huelîh.* Fehlt v. 31 im zusammenhang von v. 73 ff. so fehlt die berufung der noch lebenden zum gerichte.

Müllenhoff (Denkm. [2] 271) weist auf die 'wiederholung derselben formeln' hin, durch die die teile des gedichts ausser vers 37—62 'sich unzweifelhaft als das werk eines und desselben dichters ausweisen'. Aber von den wiederholungen derselben formeln, die er aufführt, bleibt

nur eine bestehn, v. 74,2 in III = v. 2,2 in I *in den sind arhevit.* Die übrigen kommen auf die jüngern bestandteile.

Da indessen nichts gegen den gleichen ursprung von I und III spricht, so ist auch mir 'unzweifelhaft', dass diese beiden teile das werk eines und desselben dichters sind: bei einheit der überlieferung ist einheit des ursprungs von vorne herein anzunehmen, bis das gegenteil bewiesen ist.

Das gleiche gilt vom II. stück den beiden andern gegenüber. Wenn annehmbar wird, dass ursprünglich nicht einheit der überlieferung bestand, dann wird dies letzte argument hinfällig, die verschiedenheit des ursprungs aber ist damit noch keineswegs bewiesen: eine spätere, einheit der überlieferung herstellende redaktion kann ja sehr wohl ein echtes stück nachgetragen haben.

'Ein gewanter poet', sagt Scherer (Über den ursprung der deutschen lit.), hat v. 37—62 eingefügt. 'Vergleicht man den zusatz mit dem ursprünglichen gedichte, so hat er einiges voraus'. 'Man kann nicht sagen, dass dieser dichter grosse mittel aufwende, um eine, nach meinem gefühl wenigstens, nicht geringe wirkung hervorzubringen. . . Überall ist er sehr kurz, sehr sparsam mit worten, stets nur die sache bezeichnend, verzichtend auf jeden schmuck. Dafür ist auch die grösse des gegenstandes völlig rein aufgefasst, und wirkt allein durch sich selbst, wie eine choralmelodie ohne harmonisirung und begleitung'.

Dies letzte finde ich genau ebenso von v. 31 ff. und manchen andern der ältern strophen. Was Scherer zu gunsten von II gegenüber den übrigen teilen des gedichts sagt, gilt mit voller schärfe nur gegenüber den lehrhaften teilen' von I und III, nicht gegenüber den ältern strophen: von diesen kann mehr oder weniger dasselbe gesagt werden, was Scherer von II sagt. Kein dichter wird jeden stoff gleich gut behandeln, und wenn II besser zu nennen ist als III so ist es der vorzug des stoffes und vielleicht nicht mehr. Auch in II ragen die drei ersten strophen von Elias und dem Antichrist nicht an die beiden folgenden vom muspilli hinan. Jene stehn auf der durchschnittshöhe derer in I und III, speciell die strophen 2 und 3 (v. 41—9) in II stehn weniger hoch als die strophen 1 und 3 in I. Dass die strophen vom muspilli die besten sind rührt vielleicht nur daher, dass der verfasser hier einen gegenstand hatte, den bereits die ältere heidnische poesie behandelt hatte (daher vielleicht hier die formen ohne artikel:

die beiden strophen haben, wie bemerkt, einen abweichenden charakter in dem weniger tiefen einschnitt der halbstrophe).

Müllenhoff sagt: 'unläugbar ist der zusatz viel besser und poetischer als namentlich die ihn umgebenden stücke', also nicht so sehr viel besser und poetischer als v. 2—17, 73 ff. 'Die einschaltung', sagt Müllenhoff weiter, 'kann man weder anderswohin noch viel später setzen als das übrige gedicht', der dichter gehörte 'demselben kreise und derselben zeit an wie der andere', 'an kenntnis der kirchenlehre ist der ältere dichter dem jüngern nicht viel überlegen'.

Nach allem dem sehe ich keinen zwingenden grund diesen für verschieden von jenem zu halten.[1])

Mit v. 37 könnte ein gedicht, konnte aber auch sehr wohl innerhalb eines gedichtes ein neuer abschnitt anheben. Dem v. 73 aber ging jedenfalls etwas vorauf: so kann nur ein neuer abschnitt, nicht ein lied anfangen. Und was anders kann dem v. 73 voraufgegangen sein, als eine darstellung des dem weltgericht voraufgehenden, also eben eine darstellung des im II. stück enthaltenen?

Das ganze war éin gedicht 'von der zukunft nach dem tode' bestehend aus einzelnen lose verbundenen teilen, ein cyklus von stücken die, in zeitlicher ordnung aufeinanderfolgend, die für den einzelnen menschen und das weltganze zukünftigen dinge berichten. (Das II. stück zerfällt in 2 unterabschnitte, str. 1—3 vom kampf des Elias; str. 4—5 vom muspilli. Innerhalb des III. stücks begann mit v. 100, str. 8, ein neuer abschnitt: der vorhergehende zerfällt in 2 unterabschnitte, str. 1—3, v. 73—84, das kommen Christi und die auferweckung der toten; str. 4—7, v. 85 ff. das gericht, vielleicht früher beginnend *Sô denne der gisizzit* (doch s. o.). Strophengruppen gleicher länge, wie sie an Eddaliedern zu beobachten sind, vgl. Zs. f. deutsches altertum 30, 133 ff.[2]), haben möglicherweise auch hier ursprünglich bestanden. Zu ende der schilderung des muspilli, nach v. 57, vor

[1]) Dass *denne* in II an zweiter stelle nach dem verbum, v. 55. 57 und darum wol auch (nach Wilken) v. 39, in III ausser v. 91. 100 an erster steht, ist kein solcher grund: dies, wie einige andre solche verschiedenheiten zwischen den drei stücken, lag am verschiedenen gegenstand (in III war *denne* wiedergebung des biblischen 'tunc', s. o.).

[2]) (u. a. auch an Fjǫlsvinnsmál, wo wir 8 abschnitte von je 6 strophen haben, wenn wir zum schlusse str. 45. 49_{4-6}. 50_{1-3} streichen und dabei den 4. und 3. abschnitt nach Germ. 20, 356 ff. umstellen.)

v. 73, ist uns vielleicht eine strophe nicht mit überliefert und verloren gegangen: ob die erste halbstr. in v. 58 f. erhalten ist, wo wir dann in den 2ten halbversen umstellen müsten *varprennit allaz* 58, *arfurpit iz allaz* 59, ist zweifelhaft (s. o. die anm. s. 19). Anderseits ist die 7. strophe von III, v. 93—6, vielleicht unursprünglich, wenn auch noch im 8. jahrhundert vor der ersten erschliessbaren aufzeichnung hinzugekommen. Wir hätten dann abschnitte von 2×3 strophen (2 strophen stollen, 1 strophe abgesang). Zu anfang würden 2 strophen vor v. 2, zu ende 5 strophen fehlen. Sonst muss man sich an strophengruppen ungleicher länge genügen lassen.)

Zwei redaktionen des gedichts vor unsrer überlieferung sind mit sicherheit zu erkennen.

1) eine redaktion A, die von 802. Die absicht eine mahnung gegen die bestechlichkeit der richter an das gedicht vom weltgericht anzusetzen hat die erste erschliessbare aufzeichnung von I und III veranlasst. Was Scherer vermutet, dass erzbischof Arno von Salzburg, 'der mit Alcuin bei Karl die verbesserung der rechtspflege betrieb' (Denkm. [2] 272, s. Preuss. Jahrb. 13, 461), dem gedichte nicht ganz fremd war, kann, wenn es begründet ist, nicht von der abfassung des gedichts, nur von dessen aufzeichnung und redaktion gelten. Die 'lehrhaften teile' in I und III, v. 18—30 und 63—72, die Scherer in dem früher angeführten satze als 'mislungen' hinstellte, sind 'unzweifelhaft das werk eines und desselben' verfassers: von ihnen gilt was Müllenhoff für die gesammten abschnitte I und III aus den wiederholungen zu zeigen suchte. Beide mahnreden beginnen mit dem gleichen *pidiu ist.* In beiden haben wir dreizeilige sätze. V. 28 haben wir *diu uuênaga sêla,* v. 66 *der uuênago man.* V. 24 und 65 haben wir *sorgên* nach v. 6. *daz ist rehto paluuîc dink* v. 26 ist aus v. 10 genommen, *after ni uuerkôta* v. 30 nach dem in v. 36 gefundenen *eo kiuuerkôta* (s. u.), *upiles kifrumita* v. 70 nach *mordes kifrumita* v. 93 gebildet. Das stück II ist vom verfasser der mahnreden nicht benutzt, doch hätte es ihm auch kaum etwas bieten können. Dieser verfasser hat nun I und III aufgezeichnet, II nicht, entweder weil er es nicht kannte, oder auch weil er für seine zwecke nur die stücke von himmel und hölle und vom weltgericht brauchen konnte. Bei dieser aufzeichnung (oder bei einer früheren, wenn dem redaktor ein

geschriebener text vorlag) sind die verse 6 f. und 93 und das wort *siuh* in v. 15 dahin gekommen wo sie stehn und die *uuanta* in I zur verbindung von v. 1 und 6. 7 mit 2 und 8 und verschiedene *denne* und artikel in III hinzugekommen. Bei derselben ist der vers nach 10 (an erster stelle, = v. 27) absichtlich oder unabsichtlich ausgelassen, dann sind, wie oben gezeigt, die 6 verse 31—6 an die spitze von III gestellt, wobei der anfang *Sô denne* dem von v. 73 gleichgemacht ward, endlich die mahnreden und v. 89—90 eingefügt worden. [1])

2) eine redaktion B, nach 841. Bei dieser ist das stück II hinzugekommen, von dem der redaktor gewust haben wird, dass es hierhergehöre. Dass er es statt nach v. 30 nach v. 36 einfügte war gewiss nur ein versehen. Jedenfalls kann nicht dem 'gewanten poeten' zur last gelegt werden was Scherer von ihm sagt, er bedenke sich nicht die schilderung 'an einer ziemlich unpassenden stelle zu unterbrechen': Vetter sagt mit recht 'der verfasser eines so trefflichen lebendig bewegten stückes hätte ihm auch die richtige stelle zu geben gewust'. Wäre das stück vor der schriftlichen aufzeichnung an die unpassende stelle geraten, dann hätte es sich doch kaum im gedächtnis an derselben halten können, sondern hätte sich an einem besser passenden orte angeknüpft. Wir werden nicht einen fortdauernden fehler vor der aufzeichnung, nur einen einmaligen bei der aufzeichnung annehmen dürfen: die aufzeichnung hat ihn dann allerdings zu einem fortdauernden gemacht. *muor* hatte sich in der überlieferung an die

---

[1]) Otfrid wird wie I so III und zwar in der gestalt der redaktion A gekannt haben: an v. 34 *ni allero manno uuelîh ze demo mahale sculi* erinnert in seiner behandlung des jüngsten gerichts V 19, 4 *ni er queme zi themo thinge*, 8 *nub er thâr sculi sîn*, gleich zu ende der ersten vierzeiligen strophe, wie hier, und vier zeilen später (der betrachtung des einzelnen voraufgehend, wie hier v. 31—6 vor 73 ff.); v. 87,2 *engilo menigî* lesen wir V 20, 19, genau wie hier, im sechsten halbvers einer vierzeiligen strophe desselben inhalts (*Thâr sizzent drûtâ sîne* etc.), und (entsprechend der ursprünglichen stelle von v. 31—4) zu ende der folgenden vierzeiligen strophe, V 20, 24, haben wir, wieder an v. 34 erinnernd, *nub er sculi uuesan thâr* (ob Otfrid also neben der jüngern fassung noch die ältere von III gekannt hat?). [Über die vierzeiligen strophen, in denen Otfrid in seiner ersten periode dichtete, vgl. jetzt W. Olsen, Zs. f. deutsches altertum 31, 208—15: nur glaube ich, dass wir zur erklärung derselben nicht an erster sondern erst an zweiter stelle das vorbild des Prudentius nennen dürfen, da die vierzeilige strophe vor allem die althergebrachte form des germanischen epischen gesanges war.]

stelle von *lagu*, *Elias* v. 49 an die stelle eines andern wortes, ebenso *ni kistentit* v. 51 an die stelle eines andern verbs gesetzt. Ob ebenso das *werolt-* vor *rehtuuîson*, das *pidiu* vor v. 46 und der v. 43 mit dem parallelen *pidiu* in der überlieferung vor der aufzeichnung hinzugekommen sind, kann dahingestellt bleiben. *eih in erdu* stellte sich bei der gedächtnisaufzeichnung auch nach dem 1. halbvers von 55 ein. Der aufzeichner hat vielleicht die verse 58—9, jedenfalls den v. 60 hinzugefügt, dessen beziehung auf die bruderkriege zu anfang der 40er jahre uns die zeit bestimmen lässt. Im übrigen war die redaktion B eine abschrift nach A.

Die äussere sprachform wie sie auf uns gekommen stammt im grossen und ganzen von dieser redaktion B: schon um dieser äussern form willen muss mit notwendigkeit eine zweite redaktion zwischen der ersten vom anfang des jahrhunderts und unsrer abschrift angenommen werden. Aus A stammen die schreibungen mit einfachem *h* (nur in I und III) *rîhi* 13, *-lîhemo* 19, *-lîhaz* 32, *-lîhan* 66, *rahôno uelîha* 64. 69 (vgl. *-lîhêr*, *-lîho*, *mihiliu* in der Exhortatio, hs. A, von 802): B schreibt *rîhhi* 42, *rahhôn* 37 u. s. w. A schreibt das ältere *ch* in *chunno* 32, *-chundit* 96, *chrûci* 100, *-marchôt* 77, B das jüngere *kh* in *khenfun* 40 und für A's *ch* in *khuninc: ch* in II nur in *antichristo;* in *mancunnes* in III v. 103 hat vielleicht der schreiber unsrer hs. *c* für A's *ch*, in *kreftîc, kôsa, varsenkan* in II ohne zweifel derselbe *k* für B's *kh* gesetzt. Nach *r* schrieb B dagegen wol *h*, v. 60 *marha* und für A's *ch* in *marhâ* v. 79, demnach wol auch *-starhan* 42 und *h* für A's *ch* in *uuerhôta* 30. 36: unser zweiter abschreiber hat dann in *kistarkan, uuerkôta k* nicht für *kh*, sondern für *h* seiner vorlage gesetzt (und ebenso wohl in *eik* v. 55). *uuechant* v. 80 mit einfachem *c* stammt aus A, *quekkhên* v. 86 ist schreibung B's: in *artruknnêt* in II setzt unser abschreiber *k* (oder *kn*?) für B's *kh* (oder auch hier *k* für B's *h*? vgl. *artruhnêt* gl. Hrab. 77,30). *huckan* 23 stammt aus A, *likkan* v. 3 ist schreibung B's. *kotes* v. 20 setzt dieser für ein *cotes* seiner vorlage (vgl. *cotes* hs. A, *kotes* hs. B der Exhortatio). Im auslaut (wo A allein *c* gekannt hat) setzt B noch doppelt so häufig *c* als *k*. Nur in II finden sich im auslaut die bairischen schreibungen *ch, hc* für *c* in *uuarch*, *uuîhc* (abschr. *uuhc*, corrigiert in *uuîc*), *ênîhc*, *piehc* (vgl. Braune, Ahd. gramm. 111, anm. 5). *ding* ist an erster stelle, v. 10, aus A stehn geblieben, an

zweiter v. 26 setzt B *dink*, ebenso stammt *habêt* v. 66 neben *hapêt(a)* 69. 99. 36 aus A: vgl. L. Wüllner, das habran. glossar, Berlin 1882, s. 101, 107, welcher schrift zweiter teil s. 76 ff. auch für die übrigen punkte zu vergleichen ist. Wüllner hat s. 102—4 gezeigt, dass *g* im anlaut nach vorhergehendem *r l n* und vokal das jüngere, *k* (*c*) das ältere ist: nur in den stücken aus A finden wir *er kotes uuillun kerno* zu anfang v. 20 und das präfix mit *k* anlautend nach *-r avar kihalônt* 11, *dâr kimarchôt* 77, *er kitarnan megi* 95, nach *-n in kihuctin* 29, *horn kilûtit* 73, *man kipâgan* 76, nach *l mahal kipannit* 31; in II haben wir *rehtkernôn* 42, aber nach vokal *-o gotmanno* 48, *mittilagart* 54 (von B werden auch die *g* rühren in *himiliskin gote* 29 und nach vokal in III; über das *k, g* im präfix s. noch unten s. 48). Nur in den stücken des A findet sich *t* für *ht*, *ret* 10, *reto* 64, *reta* 67, *ret* 83, *leot* (wofür unsre abschr. *lihot* 14, vgl. *leot* im Carmen ad deum, anfang des 9. jh.), *uuit* 90 (hs. *uiht* mit vom abschreiber nachgetragenen *h*): B hat in II nur *ht, reht-* 37. 42 (in I und III *rehto* 26, *rihtungu* 89, *iouuiht* 94, *mahtîgo* 31). Das zur zeit der abfassung des gedichts vorhanden gewesene anlautende *h* vor consonanten (s. Vetter s. 71 f.) hat vor *uu* sicher bereits in der redaktion A gefehlt (wie in den andern bair. denkmälern vom anfang des jahrhunderts, der Exhortatio, den Casseler gl., dem Freisinger paternoster, dem Carmen ad deum) und wahrscheinlich ebenso das *h* vor *l* in *kilûtit*, *lêuuo* (wie im Carmen). — *Satanaz* schrieb vielleicht A v. 22, *Satanas* B v. 45 (und *zs* für A's *z* in v. 8). B hat die doppeltschreibung des spiranten *z* durchgeführt in *lâzzit*, *heizzan*, wo A einfaches *z* geschrieben haben wird (vgl. *lâzan, caheizan, uuizan* in der Exhortatio A, wofür *uuizzan* in der Exhort. B), dagegen schreibt B nur einfaches *f*, nicht *ff*, in *kitriufit* (vor *n* in *kiuuâfnit*, s. s. 47). Einfaches *z* für die affricata in *luzîgun* v. 92, stimmend zum einfachen *c* in *uuechant*, ist stehen gebliebene schreibung A's neben dem *zz* in *-sizzan* 33, *-sizzit* 85. A zu anfang des jahrhunderts hat noch mouillierten langen cons. (aus germ. cons. vor *j*) nach vokalischer länge doppelt geschrieben (wie die Exhortatio A in *galauppenne, îlle*, die Melker gl. in *arteillenne*, das Carmen ad deum in *fôrrent*), von ihm rührt der doppelcons. in *lôssan, suonnan, arteillan, uuîssant:* im stücke des B findet sich kein beispiel; v. 64 kann *arteile* von B oder dem schreiber unsrer hs. für A's *arteille* gesetzt sein. — Von B stammt das durchgeführte *a* für älteres *e* in den endungen

der I. schw. conj. (*stûen* wenn es eine ausnahme ist steht im stücke des A) (vgl. Exhort. A *lêren*, B *lêran*): A muss noch zwischen dem *a* der starken und dem *e* der I. schw. conj. (*lôssen*, *uuîssen*) unterschieden haben (*pringent* v. 15 ist gewiss erst von B für ein bis auf die endung undeutlich gewordenes ... *ent* der vorlage gesetzt worden). Die *ka-* (*ca-*), die A geschrieben haben muss, sind in unsrer hs. überall durch *ki-* (*gi-*) ersetzt, aber wohl zum grössten teil erst vom letzten abschreiber. *za* der redaktion A ist zu anfang, die beiden ersten male, stehn geblieben in v. 7, 23, später v. 27, 34, 63, 65, 71, 77, 80 von B durch *ze* ersetzt. Die redaktion A von 802 hat nur *au*, nicht *ou*, gehabt: in I und III sind in *lauc* 23, *augit* (von Docen und Massmann gelesen) 102 die *au* der vorlage stehn geblieben neben B's *ou* in *touuan*, *houpit;* in II findet sich nur *ou*, *poum*, *lougiu*. Für *ō*, das A noch gehabt haben muss, hat B *uo* durchgeführt. Ein *ē* der redaktion A ist in *-fēnc* v. 102 stehn geblieben: die redaktion B setzt dafür *ia* (neben *ie*?), *hiar* 30, *miatôn* 67, *miatûn* 72, *dia* 89 und in II *dia* 37 (die *ie* für *ia* in II, *piehc* 60, *die* 51 vielleicht vom abschreiber, über die andern *ie* s. u.) Oder schrieb B *ea*, *hear*, *meatôn*, *peahc* u. s. w., und erst der abschreiber, wie die *io* für *eo*, so (mehr der vorlage gemäss) *ia* und (mehr dem laute und der schreibung seiner zeit gemäss) *ie* für diese *ea?* Die *ia*, die in allen teilen des denkmals erscheinen, können nicht mit den *ua*, von welchen unten, auf eine stufe gestellt werden, wie dies Wüllner tut, während Piper Zs. f. deutsche phil. 15, 89 f. in den *ia* nicht, wie in den *ua*, etwas fremdartiges sieht. Die *ê* für *ei* im denkmal kommen vielleicht auf rechnung des B, da sie sich im kürzeren stücke II zweimal finden, *stên*, *ênîhc*, in den längeren stücken aus A nur einmal zum schlusse, *hêligo* 101.

Noch haben, nach 850, vor der aufzeichnung in unsrer hs. zwei (oder vielleicht auch mehrere) C den text unter ihren händen gehabt, diese können indessen nicht eine abschrift nach B vorgenommen haben, ihre zutaten können nur randnoten zum texte des B gewesen sein. C und C² schrieben, und sprachen also auch, *ua* statt des von B durchgeführten *uo:* sie waren also wol bairische klosterinsassen alemannischer oder südrheinfränkischer herkunft. C fügte, da er gelernt hatte, dass fasten und almosen die schuld aufheben, zu v. 96 hinzu: 97 *ûzzan er iz mit alamuasanu* etc. 98 *enti mit fastûn dio*

virinâ kipuazti, 99 *denne der paldêt der gipuazzit hapêt*, mit einem *ua* in jeder zeile: das weitere *denner ze deru suonu quimit* hat *uo*, entweder durch assimilation des *ua* an das folgende *u*, oder weil die formel aus 65. 71 abgeschrieben ist. oder erst der schreiber unsers textes hat hier *uo* nach 65. 71 gesetzt. Ferner fügte derselbe C zu 74 den satz aus dem glaubensbekenntnis in der jüngern fassung hinzu: *der dâr suannan scal tôtên enti lepêntên* [1]). (C schrieb, nach diesem *suannan* zu schliessen, *nn* wie A, also wenn die vermutung zu v. 97 richtig sein sollte. auch *ll* in *-îllan*.)

Die worte *die die dâr fona himile quemant* in v. 11 (mit *ie* statt des *ia* der redaktion B) sehn am meisten einer erläuternden randnote zu *engilo* ähnlich, man könnte daher auf den gedanken kommen. sie seien von einem C[1], oder möglicherweise eben demselben C am rande hinzugefügt. Das *sia kihalônt* hätte sich dann einmal später noch im texte B dazu eingestellt, nach v. 7: dem *kihalônt* ging am rande das *avar* nicht vorauf, daher vielleicht das *k*. Indessen ist es doch des *k* des präfixes nach *avar* wegen (s. o.) das wahrscheinlichste, dass der zusatz in v. 11 bereits bei der redaktion A hinzugekommen ist (die *ie* können vom abschreiber für B's *ia* oder A's *ē* gesetzt sein). Von C[1] oder C kann auch noch das *enti er dio mietûn intfieng*, und was sonst nach v. 72 (vor 72c) stand, herrühren.

Die zwei reimverse 61—2, mit *ua* in *puaze*, sind von einem C[2] dem texte des B hinzugefügt (möglich, aber nicht das wahrscheinlichere, ist es, dass dieser C[2] unser abschreiber war. Piper findet in allen den *ua* 'fränkische reminiscenzen' des aufzeichners des ganzen: es könnten dann doch nur südrheinfränkische gewesen sein, und der aufzeichner war in diesem falle schwerlich könig Ludwig). Wie B nach vokalischer länge vor vokal stets *(lâzzit, heizzan, muozzi)*, so schreibt auch C in dieser stellung doppeltes *zz, ûzzan, gipuazzit:* C[2] dagegen schreibt einfaches *z puaze, uuîze* (abschr. *uuze*). C[2] schreibt wie A, verschieden von B, *za,* wol weil er diese form dem altertümlichen gedicht gemäss fand. B schrieb *marha* (s. o.): C[2], der die von B v. 60 aufgeworfene frage beantwortet, schreibt darum ebenfalls *marha.* Die beiden reimverse sind nur eine randnote als antwort auf

---

[1]) Einzig Piper liest hier *suonnan* in der hs., alle andern *suannan.* Vgl. die unten folgende anm. [2] s. 45.

die frage v. 60, durchaus nicht zur verbindung mit dem folgenden eingesetzt.

Endlich hat, der wahrscheinlichen vermutung nach, könig Ludwig der Deutsche selbst das gedicht das, vielleicht namentlich um des verses 60 willen, auf ihn eindruck gemacht nach dem texte B wie er vorlag in sein, des königs, exemplar [1]) sich abgeschrieben (denn er schreibt wie einer dem es nicht tägliche beschäftigung war die feder zu führen, und wie einer schreiben kann der für sich selbst schreibt, nicht wie einer der für den könig oder für die nachwelt schrieb). Er hat getreu abschreiben wollen und hat dies auch im wesentlichen getan: die randnoten des C und C [2] hat er in den text aufgenommen; v. 74 hat er wol *suanari* für *suonari* gesetzt wegen des gleich folgenden *suannan* aus der randnote, in v. 97 und 99 hat er, oder hatte vielleicht C, in den *ua* das *a* über das *u* gesetzt (so nach Piper) (wenn die beiden *die* in v. 11 aus einer randnote stammen, können diese ihn dazu gebracht haben auch gleich darauf in v. 13 *die* für B's *dia* oder A's *dē* zu setzen). [2]) Den v. 72 hat er wol darum

[1]) Dass die aufzeichnung des gedichts von den letzten dingen grade in das exemplar des Sermo St. Augustini de symbolo contra Judæos geschah, rührt jedenfalls von dem von Augustin in lateinischer nachbildung mitgeteilten sibyllinischen akrostichon Iesu(y)s Creistos teu(y) (y)ios soter (s. in Schmellers ausg. s. 4 f.) von den zeichen des gerichts, zu dem die verse 51 ff. unsers gedichts ihrem inhalt nach passten.

[2]) Wenn Piper mit der lesung *suonnan* (mit *uo*) recht haben sollte, so müste angenommen werden (was nicht das wahrscheinlichere), dass in v. 74 *enti sih in den sind arhevit der dâr suonnan scal* das ursprüngliche (der 2. halbvers wie der von 85) und einerseits der zusatz *tôtên enti lepêntên*, anderseits *der suanâri* randnoten gewesen seien. Halbversausgang ⁄ ⁄ x in éinem worte würde für das ursprüngliche gedicht dann wegfallen, s. u. im anhang unter Cb zum schlusse. (Wenn das *nn* dieses *suonnan* von A, schrieb C gewiss nicht *-îllan*, sondern *-îlan*.)

Mit dem handschriftlichen *kiuerkotahapeta* in v. 36, in welchem das *h* vom schreiber in das voraufgegangene *a* hineingeschrieben ist, kann es sich wie folgt verhalten haben. Das ursprüngliche war aus metrischem grunde (s. im anhang unter Cb) *kiuuerkôt hapêt.* In der erinnerung des ersten aufzeichners A hatte sich statt dessen das metrisch jüngere *kiuuerkôta* eingestellt, das er in v. 30 nachahmte und in v. 36 schrieb. Der aufzeichner B, der auch das alte gedicht (nicht notwendig das von A hinzugesetzte) im gedächtnis hatte, dessen einen teil er zum ersten male aufzeichnete, schrieb in v. 36 zunächst nach A *kiuuerkôta* ab: da er aber später in seinem gedächtnis statt

doppelt, einmal vor, einmal nach der randnote gesetzt, weil er schwankte wo diese einzufügen war.

C schreibt noch *f* (vor *u*) in *furi-* 97, (nach *t*) *fastûn*, aber *u* (nach vokal) in *virinâ* 98, C[2] schreibt *f* (nach *t*) in *farprunnan*, *u* (nach *r*) in *verit*: die meisten *u* für *f* in unserm text werden vom abschreiber herrühren, verschiedene derselben aber sind schon von B geschrieben (*f* sehn wir in dessen stück II nach *t* in *altfîant*, vor *u* in *arfurpit*): zu anfang, v. 1—24, im stücke aus A ist von B oder erst von unserm abschreiber nur éin *u* für *f* im anlaut geschrieben (nach vokal) in *virinlîh* v. 10, sonst sind A's *f* beibehalten, dreimal in *fona* (mit v. 11), je zweimal in *fuir, finstrî.* Für *tâteo,* das A in v. 95 geschrieben haben wird, ist entweder schon von B oder von unserm abschreiber *tâto* gesetzt. Auf rechnung unsers abschreibers kommen die *k* für B's *kh* (s. o., v. 96 in *k^huninge* trägt er das zuerst nicht geschriebene *h* nach) und vielleicht für B's *h* nach *r* (und in *artruknnêt* für *artruhnêt?* und *eik* für *eih,* s. o.); die *hc* für *h* (*uuelîhc* 92 für *-lîh*, *rîhcche* 35 für B's *rîhhe,* verschieden von B's *hc* für *c*); die vorsetzung von *h* vor vokalen; die *uu* für *u*, *ii* für *i*; die *u* für *uu,* zu denen auch das *u* in *suilizôt* neben dem *uu* in *varsuuilhit* gehören wird; die einfachen *n, l* für germ. *nn, ll* (nicht für mouilliertes *nn, ll,* das anders lautete); *piualla* 46, *uiger* 92 (für *piuallā*, *uīger* der vorlage); *finstî* 10 ohne *r* (in *kif^rumita* 93 trägt der abschreiber das *r* nach); die auslassungen von vokalen, wozu auch die des *a* nach liquida in *palauuîc* 26, wie A und B geschrieben haben werden, und in *paradîsu* v. 16; wahrscheinlich die *io* für *eo* in *io (hio)* neben *eo* (so v. 60 von B geschrieben), *nioman* 76 neben A's *neoman* v. 15, *lihot* für *leot* der redaktion A (s. o.), das *ie* für *eo* oder *io* in *uuielîhan; suntîgen* v. 24 für *-an* (wenn in der hs. wirklich *-en* zu lesen ist, s. das facsimile von Massmann in Schmellers ausgabe); die jüngeren *si* für A's *siu* in v. 3. 7. 12. Im zweiten reimvers 62 wird

---

dessen *kiuuerkôt hapêt* fand, wollte er diese lesart am rande nachtragen. Er schrieb dort jedoch *hapêta* statt *hapêt* (wie in v. 78 unrichtig das prät. *sagêta*), vielleicht in gedanken an das prät. *kiuuerkôta* des textes. Statt B's kann auch ein andrer zu B's texte die randnote *kiuuerkôt hapêta* gemacht haben. Unser zweiter abschreiber hat alsdann zunächst nach dem texte *kiuerkôta* gesetzt, danach die randnote gelesen und nach dieser, das *a* in ein *h* wandelnd, *kiuerkôthapeta* geschrieben.

das *si* bereits vom schreiber dieses verses (C [2]) gesetzt worden sein. *finstrî* schrieb A dreimal ohne mittleren vokal; B, der diese form beliess, schrieb ebenso *artruhnêt* oder *artrukhnêt* (gegen *truchanan* der Emmeramer gl.) und in v. 57 *andremo* (vgl. *andran* in der Exhortatio u. a., s. Wüllner 117 f.) [1]); C dagegen schrieb mit vokal vor dem *n* *alamuasanu;* weder A noch B werden demnach anders als *zunglon* v. 4, *-uuâfnit* v. 39 geschrieben, und erst unser abschreiber wird, während er jene andern formen stehn liess, hier die *a* eingefügt haben. Zum grossen teil kommen auf rechnung des abschreibers noch die durchgeführten *ki- gi-* und *-n* für *-m* des dat. plur.

Dass die Otfridischen reimverse 61—2 bereits bald nach 841, wie Piper will, vom schreiber unsers texts eingefügt seien, mehr als ein vierteljahrhundert bevor Otfrid könig Ludwig sein fertiges werk widmete, ist mir unglaublich. (Der schreibfehler *saieurit* könnte dafür sprechen, dass Ludwig auch diese verse abschrieb: man verschreibt sich leichter wenn man abschreibt, als wenn man aus dem kopfe schreibt.) Noch weniger vermag ich zu glauben, dass Ludwig, wenn er das gedicht aus dem gedächtnisse aufgezeichnet hätte, es in der form hätte niederschreiben können in der es vorliegt. Die genaue beziehung der sprachformen des Muspilli zu denen andrer bairischer denkmäler aus St. Emmeram und Freising, die Piper (Zs. f. d. phil. 15, 79—101) ausführlich nachweist, wäre so unerklärlich, sie ist nur erklärlich wenn Ludwig eine vorlage hatte. Für eine aufzeichnung aus dem gedächtnisse spricht nichts (eine treue abschrift muste übrigens auch spuren der gedächtnisaufzeichnung aus der vorlage weiterführen): ich meine alles, was zum beweis einer solchen vorgebracht ist (Piper s. 79) oben anders erklärt zu haben. Im gegenteil beweist die dreifache orthographie (*ch, kh, k* etc., s. o.) eine doppelte abschrift. Wüllner (das hraban. glossar. s. 136) bezeichnet unsern text als eine abschrift und führt ältere erscheinungen in der schreibung der konsonanten auf das original zurück: *z* für späteres *zz* (jenes ist von A geschrieben in *luzîgun,* von B nur in unbetonter silbe, *suilizôt,* nach langem vokal nur von C [2] in v. 62, s. o.), *h* für späteres *hh* (jenes ist nur von A ge-

[1]) ostgerm. *anþara-*, westgerm. *anþra-* (Sievers Btr. z. gesch. d. d. spr. 5, 95), jenes aus den starken, dieses aus den obliquen kasus des vorgerm. *-téro-*, obl. *-tré-* (doch überall mit vorgerm. accentverrückung auf die erste silbe).

schrieben), *hh* statt späteren *ch*'s (jenes beweist also eine mittlere abschrift B), *k* nach tonlauten im präfix (nach *r, l, n* steht dies *k* nur bei A (s. o.), C schreibt *der gipuazzit*, aber *virinâ kipuazti*; nach vokal steht *k* im präfix bei A, B und C, wie im priestereid (Denkm. LXVIII), im Emmeramer gebet A und im Emmeramer paternoster aus der mitte des jh.; die zwei *g* nach vokal v. 7, 81 wie das nach *r* v. 85 werden von B herrühren; in der stammsilbe findet sich *k* statt *g* nach *r n* nur v. 20 bei A, sonst ist *g* nach *r, n* oder vokal von B durchgeführt, s. o.), *ck* im konsonantumlaut neben *kk*, *c* auslautend neben *k* (doch s. o. s. 41).

Ludwigs abschrift ist wahrscheinlich erst nach 870 zu setzen. Die handschrift ist am wahrscheinlichsten die eines älteren mannes, und es ist am wahrscheinlichsten, dass Ludwig (geb. 805) einmal in vorgerückterem alter, nachdem inzwischen andre bruderstreitigkeiten stattgefunden hatten, die wahrheit des satzes von der nichtigkeit des streites um irdische dinge (v. 60) erkennend, die nähe des todes und die notwendigkeit sich auf denselben vorzubereiten (v. 1) sich vor augen hielt, und in dieser stimmung das gedicht aufzeichnete.

Wenn nicht der könig selbst, so kann eben so wohl auch seine gemahlin Hemma (so der name überall geschrieben [1]) mit demselben *h* wie *Helias* etc. in unsrer hs.) die aufzeichnung gemacht haben. Sie starb kurz vor Ludwig innerhalb desselben jahres 876 (oder nach Hincmar 875): was sie, wenn seine wittwe geworden, schwerlich getan hätte, ein gedicht sich abschreiben, das auf v. 60 das *sâr verit si za uuîze* folgen lässt, hat sie, da ihr gemahl lebte und die worte also nur eine ernste mahnung waren, in schmerzlicher erinnerung der bruderstreitigkeiten sehr wohl tun können.

Wüllner s. 136 setzt unsre abschrift des Muspilli um 880, er meint eher später als früher. Dass ein Emmeramer mönch so bald nach Ludwigs und seiner gemahlin tode wenig pietätvoll das vom könige hinterlassene 'schöne büchlein' dazu benutzt haben sollte, jene deutschen verse 'einzuschreiben, die zwar durch den verlauf von tausend jahren einen für uns weit grösseren wert als der lateinische sermon

---

[1]) so in der Annal. Alamannicorum continuatio, der Annal. Fuldens. pars III, Reginos Chronicon (Mon. I 51. 389. 588) und späteren quellen und auf dem 'donarium' im Augsburger dom (Mon. IV 422); Emma nur bei Hincmar von Reims (Mon. I 498).

erhalten, aber für jene zeit das buch wahrhaft verunstaltet haben' (Schmeller s. 6), kann nicht wohl angenommen werden. Meine datierung stimmt im übrigen genau zu der Wüllners, denn dass ich die abschrift zwischen 870 und 876, nicht nach 876 setze, geschieht natürlich nur mit rücksicht auf des königs leben (ich bemerke dass mir die datierung um 870 bereits feststand bevor mir die Wüllners bekannt ward): beide datierungen stehn im gegensatz zu der Pipers. Dieser, der unsern text 'schwerlich lange nach 840' niedergeschrieben sein lässt, bemerkt (Die älteste deutsche litteratur bis 1050 (Kürschners Deutsche nat.-litt. bd. 59), s. 150) 'Zwar will Wüllner, nach streng sprachlichen gründen urteilend, das denkmal erst um 880 datieren, allein derartige nach einseitigen theorien getroffene zeitbestimmungen haben ja nichts absolut bindendes': indessen entscheiden in der bestimmung der zeit einer aufzeichnung doch eben vornehmlich 'einseitige sprachliche gründe'.

'Was die annahme von strophen in dem stücke angeht' sagt Piper Zs. f. d. phil. 15, 76), 'so wird dieselbe keinen grösseren wert beanspruchen können, als höchstens den einer geistreichen hypothese'. Mir scheint die annahme so wenig 'geistreich' zu sein, als es geistreich sein kann, wenn man etwas sieht oder zu sehen glaubt, anzunehmen dass es so ist. Wenn Piper an die richtigkeit des gesehenen auch jetzt nicht glaubt, so mag er die annahme 'überscharfsinnig' nennen. 'Wer sagt uns', fragt Piper weiter, 'dass die strophische einteilung der allitterierenden dichtung eigentümlich war?' Gesungene epische lieder müssen strophisch gewesen sein; die vorgermanischen lieder waren strophisch, zu schliessen nach den vedischen hymnen; die altnordischen Eddalieder waren strophisch, und ich habe, nach dem erscheinen von Pipers aufsatz, den strophischen charakter der altgermanischen lieder an der ältesten altenglischen epischen poesie bestätigt gefunden (Das altenglische volksepos, Kiel 1883). 'Der Heliand spricht sogar dagegen'. Der Heliand beweist nur, dass im 9. jahrhundert in Deutschland ein unstrophisches epos bestand, er zeigt nach dem vorhergehenden, dass gegen das ende des 8. jahr-

hunderts in Deutschland, wie dies auch in England geschehen, die strophische epische dichtung in eine unstrophische übergegangen ist. 'Und angenommen, es würde mit sicherheit ein strophisch gegliedertes allitterierendes gedicht nachgewiesen, wer beweist es, dass auch Muspilli ein solches ist? Solche behauptungen müssen durch innere gründe erwiesen werden, analogien reichen nicht aus'. Ich denke auch, das gedicht erweist es selbst, ohne dass wir analogien herangezogen haben. Wenn eine unstrophische epische poesie auf eine strophische folgte, dann haben wir bei einem gegebenen denkmal zu fragen, ob es zu dieser oder zu jener gehört, und, gehört es wie es vorliegt zur unstrophischen poesie, ob dies gleichmässig für alle teile gelte. Beim Muspilli finden wir die erzählenden teile strophisch, die lehrhaften unstrophisch: 'innere gründe' sprechen also dafür, dass es von haus aus strophisch war. 'Und was W. Müller für seinen versuch einer strophischen gliederung anführt, dass nämlich nach je vier versen zugleich eine pause im sinne eintritt, ist . . . kein beweis. Warum nimmt er nicht zweizeilige strophen an nach art der Samariterin? warum nicht achtzeilige? diese sind ebenso gut durchzuführen'. Ich denke nicht. Bei der annahme achtzeiliger strophen würde allgemeines und besonderes ungut zusammengeworfen wie in str. 1 + 2 des I. stücks, zusammengehöriges auseinandergerissen wie die beiden strophen vom muspilli, deren erste mit der vom ausgang des kampfes zusammengeschlagen würde, oder es müste das fehlen von vier zeilen nach v. 49 angenommen werden. Bei annahme zweizeiliger strophen hätten wir keinen satzschluss zu ende der strophe nach v. 3. 9. 51. 74. 82. 95. Ausserdem wird die annahme zweizeiliger oder achtzeiliger strophen nicht durch das bestehn historisch mit ihnen zusammenhangender früherer oder späterer analogien und parallelen gestützt, nur gerade die vierzeiliger strophen. 'Worauf beruht es', fragt Piper endlich, 'dass das Hildebrandslied strophen von drei, Muspilli solche von vier versen haben soll?' Dafür giebt es allerdings gar keinen grund. Dreizeilige strophen, wie die von Müller für das Hildebrandslied und das Wessobrunner gebet angenommenen, die nicht aus zwei halbstrophen zu je drei halbversen bestehn, sind für die altgermanische allitterierende epische poesie ein unding. Im übrigen wird Piper wol nicht weiter fragen, worauf es denn beruht, dass in der Edda und ursprünglich auch in der westgermanischen poesie lieder mit

strophen zu acht halbversen und solche mit strophen zu sechs halbversen nebeneinander bestehn.[1])

Wir können uns nun zum Hildebrandsliede wenden.

[Beendet den 6. august 1886
(an Scherers todestage).]

---

[1]) Die vierzeilige strophe lässt sich, nach Müllers richtiger erklärung, 'auch in den kleineren alliterierenden althochdeutschen denkmälern mit wahrscheinlichkeit nachweisen. Das gedicht von den *Idisi* besteht aus einer strophe von vier langzeilen. Das gedicht von *Phol* und *Wodan* hat acht langzeilen also zwei vierzeilige strophen'. (In diesem interpungiert Müllenhoff, Denkm. IV, 2, richtig: die hauptinterpunktion, bei Müllenhoff doppelpunkt, wofür ich punkt setzen würde, findet nach den beiden versen von den göttinnen statt. In v. 2 ist, da von den beiden nomina des ersten halbverses das erste allitterieren muss und die allitteration nicht dieselbe sein darf wie im vorhergehenden verse, notwendig statt *vuoz* ein andres wort zu setzen, also wol mit Hofmann *buoc:* dasselbe wort ist in v. 6 einzusetzen unter streichung der jüngeren *sôse,* so dass ein langvers zu stande kommt, *bênrenkî bluotrenkî, buocrenkî lidirenkî:* die gleiche allitteration mit dem folgenden vers ist hier durch den dazwischenfallenden halbstrophenschluss entschuldigt. Im ersten der beiden sprüche ist v. 4 vielleicht *infliuh vîgandun, invar haptbandun* das ursprüngliche.)

Für das Wessobrunner gebet halte ich fest an der von Müllenhoff für den eingang nachgewiesenen form der strophe zu sechs halbversen, auf welche 'die kritik mit notwendigkeit hinführt'. E. von der Hellen, Zur kritik des Wessobrunner gebetes, Germ. 31, 272 ff., vermag ich in keinem punkte zu folgen. Ich finde indessen dieselbe form des lioðshatts auch im weitern gedichte, soweit der schreiber uns dasselbe überhaupt vergönnt hat vor der von ihm angeknüpften prosa. Das letzte *cootlîhhe geistâ* vor satzschluss weist deutlich auf diese form hin. *dô uuas der eino* ist (nach streichung des *enti*) als halbvers, so dass wir den ersten accent auf *dô* legen müsten, wenig genügend: wir gewinnen den halbvers des lioðshatts (dessen urform x | x xx̀x | x́ xx̀) wenn wir bloss *almahtîco* und *eino* umstellen:

Dô dâr *é*ouuiht ni uuás   énteo ni uuénteo,
  dô uuas der álmahtîco éino got,
mánno míltisto,   enti mánake mit ínan
  cóotlîhhe géistâ.

(Die älteste form des dritten halbverses haben wir in *noh mâno noh der mâreo sêo*: in *ero* haben wir ◡́◡ statt x́, in *cootlîhhe geistâ* zwei-

mal ⏑́⏑ statt x́ x; *almahtîco* ist entweder zu lesen x́ x x̀ x, oder (indem der letzte vokal mit dem folgenden eine silbe bildet) ⏑́⏑ x̀ x. Vgl. die metrischen bemerkungen im anhang. Gleiche allitteration, die für den ersten und zweiten vers der vierzeiligen strophe nicht statthaft ist, ist für die ersten und den dritten halbvers der strophe zu sechs halbversen völlig in der ordnung, vgl. Vetter s. 64. Das letzte *Enti cot heilac* könnte (vielleicht als *Enti heilac got*) der erste halbvers einer dritten strophe gewesen sein, in der die erzählung weiter geführt ward (Und gott sprach: es werde licht etc., wenn nicht zunächst die erzählung vom sturz der engel folgte).

Ein fachgenosse schreibt mir: 'Die angebliche lioðahattstrophe im Wessobrunner gebet halte ich wenigstens für eine wunderlichkeit Müllenhoffs: éine strophe, die noch dazu erst zurecht gerückt werden muss, beweist nichts: ja wenn es eine klare reihe von strophen wäre!' Wie können wir aber eine klare reihe von strophen verlangen, wo das gedicht für uns abgebrochen ist? Ich weiss auch nicht, ob man wirklich einer 'klaren reihe von strophen', wenn sie von den toten auferstünde, mehr glauben würde: im Muspilli haben wir ja eine klare reihe von strophen und trotzdem herscht der strophischen natur des gedichtes gegenüber unglaube.

Strophische form wird für die zauberformeln und die ältesten bestandteile des Wessobrunner gebets und des Muspilli (nicht die 'hinzudichtungen') auch von E. Jessen, Zs. f. d. phil. 2, 123. 126 angenommen.

II. Zum Hildebrandsliede.

1. Der dialekt des Hildebrandsliedes.

Müllenhoff (Denkm. s. VIII, [2] s. IX) nahm an, dass die *k t p* (= germ. *k t p*) in unserm texte des Hildebrandsliedes der mundart des gedichtes, die *ch, h* für *k*, die *p* für *b*, *t* und *d* für *d* und *th (ð)* 'allein dem schreiber angehören, der wohl die oberdeutsche, nicht aber die ausgebildete fränkische lautbezeichnung kannte und noch weniger niederdeutsch zu schreiben und zu sprechen gelernt hatte. Er wollte oder sollte' sagt Müllenhoff, 'ein wesentlich niederdeutsches gedicht zur aufzeichnung bringen, aber nur an hochdeutsche schrift und rede gewöhnt, kam er in der wiedergabe der abweichenden laute und formen nicht über eine gewisse grenze hinaus. Die entgegengesetzte ansicht, dass jemand ohne genügende kenntnis des niederdeutschen das ursprünglich hochdeutsche gedicht in jene mundart habe umsetzen wollen, kann vernünftiger weise niemand aufstellen'.

Holtzmann dagegen erklärte (Germania 9, 289 ff.) unser Hildebrandslied für die abschrift eines niederdeutschen schreibers nach einer oberdeutschen vorlage, die ihrerseits höchst wahrscheinlich eine bairische abschrift einer fränkischen karlingischen urschrift war. 'Werden wir aber auf eine fränkische urschrift aus der zeit Karls des Grossen geführt, so kann es fast nicht mehr zweifelhaft sein, dass diese nichts andres war als die bekannte vom kaiser selbst veranstaltete sammlung uralter deutscher gedichte'. Aus der fränkischen urschrift sollten die *uo*, das *ou* in *bougâ* und die *ô* aus *au*, aus der bairischen vorlage die neben diesen stehenden *ô, au, ao*, ferner die in unserm texte durchstehenden hochdeutschen *t* stammen, 'die sich

in der sonst vorherschend niederdeutschen sprache wunderlich genug ausnehmen'. Dem niederdeutschen abschreiber sollen die *ê* oder *æ* neben hochd. *ei*, die *k cc* neben hochd. *h hh*, die *t tt* für hochd. *z zz*, der plural *-os* neben hochd. *â*, die *mî* neben hochd. *mir*, *dir* angehören.

K. Meyer (Germania 15, 17 ff.) meint ebenso, das Hildebrandslied sei 'eine stark ins altsächsische spielende abschrift einer althochdeutschen vorlage', erklärt aber gegen Holtzmann, dass man nicht berechtigt sei, 'in den nicht niederdeutschen bestandteilen des Hildebrandsliedes zwei mundarten anzunehmen', meint vielmehr 'dass wir es mit einem ursprünglich rein oberdeutschen denkmal zu tun haben'. Gegen die alemannische mundart spreche 'einerseits das gänzliche fehlen von *ua*, andererseits die verhältnissmässige seltenheit von *ao* in alemannischen denkmälern bei verhältnissmässiger häufigkeit dieses diphthongs im Hildebrandslied. Das Hildebrandslied war mithin ursprünglich in bairischer mundart gedichtet.'

Braune, der in seinen Beiträgen z. gesch. d. deutschen spr., 1, 33, ohne sich näher über die frage zu äussern, gegen Müllenhoff opponierte, nachdem (von Holtzmann und K. Meyer) 'nachgewiesen', dass unser Hildebrandslied eine abschrift sei, setzt im inhaltsverzeichnis seines Ahd. lesebuchs (s. VIII) das Hildebrandslied an als geschrieben in einem 'mischdialekt: abschrift eines oberdeutschen originals durch sächsische schreiber'.

Diese ansichten sind sämmtlich verkehrt. Wäre 'mit völliger sicherheit erwiesen' (Holtzmann s. 290, Meyer s. 18), dass entweder ein hochdeutscher schreiber eine niederdeutsche vorlage, oder umgekehrt ein niederdeutscher schreiber eine hochdeutsche vorlage abgeschrieben habe (welches letztere etwas andres ist als was Müllenhoff als der seinigen 'entgegengesetzte ansicht' mit recht undenkbar nannte), wäre keine dritte ansicht möglich, dann würde ich nicht mit K. Meyer erklären, Holtzmann habe 'aus unzweideutigen anzeichen bewiesen, dass von den beiden denkbaren fällen der zweite wirklich eingetreten ist', sondern würde Müllenhoffs ansicht zustimmen. Denn anscheinend niederdeutsches findet sich in dem stücke tatsächlich, das nicht bei einer abschrift hineingekommen sein kann (es müste denn eine umschrift in eine dem schreiber nicht genügend bekannte mundart sein). Aber jene alternative war so wenig wie die Müllenhoffs eine ausschliessliche. Ein drittes ist das richtige.

Unser Hildebrandslied ist eine ostfränkische, fuldische, abschrift aus der 2. hälfte des 9. jahrhunderts einer oberfränkischen (ostfränkischen oder rheinfränkischen) vorlage aus der mitte oder dem 3. viertel des 8. jahrhunderts.

Notwendig oberdeutsch, wie Holtzmann und K. Meyer wollten, ist in dem ganzen denkmal vom ersten bis zum letzten worte durchaus nichts. Was Holtzmann und K. Meyer für die nebeneinander stehenden formen zweier verschiedener mundarten, der der vorlage und der des abschreibers, also für örtliche, dialektische verschiedenheiten hielten, sind ausschliesslich unterschiede der zeit: die ältere sprache und schrift der vorlage neben der jüngern der zeit der abschrift.

Holtzmann meint, die hochdeutsche vorlage habe *uu* gehabt (*uuas* v. 7. 24, *uuortum* 9, *uuêt* 12, *uualtan* 62), der abschreiber habe in den meisten fällen das angelsächsische runenzeichen für *w* statt dessen gesetzt; in zwei fällen (dem zweiten *was* v. 27, *wortum* v. 40) habe er diesem runenzeichen noch ein *u* nachgesetzt, weil er in der vorlage zwei *u* (oder *vu*) geschrieben fand. Jeder andre wird umgekehrt schliessen, die vorlage habe das ags. runenzeichen gehabt in allen fällen, ebenso wie das ostfränkische bruchstück der Lex salica vom anfang des 9. jahrhunderts, der abschreiber (A) habe dafür in einigen fällen das ihm geläufige *uu* gesetzt. Wenn derselbe einmal ein *p* setzt statt des ähnlichen angelsächsischen runenzeichens (*puas* v. 27 für das zweite *was*), das erste mal dies ags. *w* erst aus einem *p* durch correctur herstellt (*wer* v. 9), und derselbe und sein helfer bei der abschrift (B) je einmal ein *u* hinzufügen, so beweist dies, dass für die abschreiber selbst der ags. buchstabe nicht die üblichste bezeichnung für den laut war.[1]) Für *sw*, *tw*, *hw* setzt der abschreiber stets *su*, *tu*, *hu* ausser wo er das *h* fortlässt (bei B kein beispiel): die vorlage hatte also *hw* und demnach auch *sw*, *tw* mit dem ags. zeichen.

Wenn wir die ersten vier male in den ersten vier zeilen der hs.

---

[1]) Von B ist der anfang der zweiten seite der hs. von *Hiltibraht* in v. 30 bis *du* (incl.) in v. 41, von A das übrige geschrieben. Vgl. Sievers facsimile und O. Schröder, Bemerkungen zum Hildebrandsliede (Symbolae Joachimicae, Berlin 1880) s. 189 ff. zu anfang. Wo ich im folgenden von dem abschreiber schlechthin rede, meine ich entweder den schreiber der einzelnen stelle von der jedesmal die rede ist, oder auch speciell den abschreiber A.

das zeichen des durchstrichenen ð im anlaut, inlaut und auslaut, später statt dessen *d* geschrieben finden, so hat nicht dieses der vorlage, jenes dem abschreiber angehört, sondern umgekehrt. Zu anfang pflegen abschreiber der vorlage getreuer zu folgen. Die vorlage hat in allen fällen das ags. zeichen des durchstrichenen ð gehabt (das demnächst im hd. im allgemeinen in *dh* aufgelöst ward, so im Isidor: die ausdehnung dieses *dh* s. bei Kögel, Btr. z. g. d. d. spr. 9, 308 ff.), ebenso wie wiederum die Lex salica, ferner zuweilen noch der erste schreiber des Tatian, s. Sievers ausg. s. 13, Einhard (*Norðmanni, norðroni, norðuuestroni* etc., s. Denkm. ² s. XXIII), der annalist[1]) (*Norðmanni, Esesfelð* a. 817 = *Esesfelth* a. 809, s. ebd.), Nithard (und zweimal ags. *oð* im zweiten Basler recept, um 800, Denkm. LXII). Die ð erscheinen zum teil erst nachträglich durchstrichen, und vielleicht war es zu anfang des abschreibers meinung die durchstreichung überall später vorzunehmen, was er aber alsbald im weitern verlauf seiner abschrift unnötig fand. Der zweite schreiber setzt zu anfang seines stückes in v. 31 f. in allen fällen die runde form des buchstabens, also bis auf den strich, den er von seinem vorgänger ignoriert fand, die form welche die ð der vorlage gehabt haben werden. Das von den schreibern selbst gebrauchte constante *d* lässt auf eine zeit der abschrift schliessen, in der das alte ð im ostfränkischen bereits in allen fällen, auch im anlaut, zum verschlusslaut *d* geworden war, was in der 2. hälfte des 9. jahrhunderts geschehen ist (sonst müste es alte ungenaue schreibung für den laut ð aus dem 3. viertel des 8. jahrhunderts sein, vgl. Kossinna, Quellen u. Forschungen XLVI 44): allerdings kann aus diesem *d* allein statt *th* noch nichts sicheres geschlossen werden, da *d* eben des ð der vorlage wegen geschrieben ward. Das einmalige *th* in *Theotrîhhe* v. 19 kann aus der vorlage stammen, kann aber auch im eigennamen vom abschreiber gebrauchte ältere schreibung sein.

Die behandlung des *g* ist durchaus die fränkische. Im anlaut und inlaut haben wir durchaus *g*, geminiert in *seggen*, niemals *k*; *g* steht im ostfränkischen seit den ältesten Fuldaer urkunden fest (s. Kossinna, QF XLVI 53). Wäre unser denkmal eine abschrift aus

[1]) d. i. der oder die verf. des teiles der Annales (Mon. Germ. hist. 1, 174 ff.) von a. 789 (oder 797) bis zu ihrem schlusse a. 829. (Vgl. B. Simson, Forschungen zur deutschen gesch. 20, 205 ff.)

dem oberdeutschen, dann würden wir, dem brauch der abschreiber gemäss, mit notwendigkeit einige *k* für *g* im anlaut finden. — Im auslaut haben wir *c*, wie auch in Isidor stets und vielfach sonst im ostfränkischen und mittleren rheinfränkisch (s. Pietsch, Zs. f. d. phil. 7, 428, Braune Ahd. gramm. 109): *wîc, burc, taoc, sehstic, ênîc, dinc*, nur in *chuning* v. 34 im stücke des B (wol von diesem abschreiber) *g* geschrieben neben *c* in *chunincrîche* v. 13.

Für *b* haben wir im anlaut *p, prût, pist*, neben *b, bûr, barn, bist, burc, banun* etc. Dies *p* ist durchaus nicht ein kennzeichen des oberdeutschen, es ist nur alte, auch oberfränkische schreibung. In den Fuldaer urkunden von 750—764 findet Kossinna (s. 47) das verhältnis der *p* zu *b* im anlaut wie 5 : 2, in denen von 765—776 nur noch wie 1 : 3. Er sagt von jener ersten periode: 'altes *b* ist von der neuen bewegung ergriffen und wird zum weitaus grössern teile (!) zu *p* verschoben'; zur zweiten: 'von jetzt an beobachten wir, wie *b* sich dem einfluss der lautverschiebung ziemlich rasch wieder entzieht und das ganze alte gebiet zurückgewinnt' (! er verwechselt beständig schreibung und sprache: dieses *b* war genau derselbe tonlose laut wie jener durch *p* bezeichnete), 'von 777 an befindet sich *b* wieder im vollbesitz des alten gebietes'. Auf südrheinfränkischem gebiete dagegen in den Weissenburger urkunden begegnet nach Socin (Strassb. studien 1, 247) *p* nur bis 750 in einigermassen beträchtlicher anzahl. *p* im anlaut in andern oberfränk. quellen s. bei Pietsch 420, z. b. *pi-, gipiugit* in den Frankfurter glossen (um 770), *pe-, prust, pettirison* in den rheinfränk. Mainzer glossen. Die *prût, pist* in unserm Hildebrandsliede (je eines bei beiden schreibern, beide zu anfang eines verses stehend) stammen aus der vorlage: die schreiber können im anlaut nicht *p* für ein *b* der vorlage, wohl aber könnten sie in einzelnen fällen umgekehrt *b* für *p* gesetzt haben. — Im inlaut haben wir in unserm denkmal nur *b* (vgl. Kossinna s. 49 zum inlautenden *b* der Fuldaer urkunden: 'hier ist *p* nie durchgedrungen'), bloss in der gemination, neben *bb* in *habbe* bei A, *pp* in *sippan* im stücke des B: der schreiber B kann *pp* für ein *bb* der vorlage oder für ein *pb* (vgl. *sipbea* Isid., *unsipbi* der Frankf. gl. und der Lorscher beichte) gesetzt haben, das *pp* könnte aber auch aus der vorlage stammen (es wäre dem *cc* der Frankf. gl. und des Isid. parallel) (dazu kommt *p* vor *t* in *stôptun* v. 65 bei Holthausens erklärung des wortes, Zs. f.

d. altert. 29, 365, als 'stäubten' = 'liessen stieben': das *pt* könnte vom schreiber für *bt* gesetzt sein, aber auch aus der vorlage stammen, vgl. *hapta* im Isid., *gilaupta* in der Lorscher beichte), s. Pietsch a. a. o., Braune Ahd. gramm. 95 f. — Im auslaut haben wir neben *b* in *ab*, *lîb* ein *p* in *gap*, *leop*, vgl. *uuîp* in den Frankf. gl., *chiscrîp*, *chalp* u. s. w. neben *ab*, *gab* im Isid. und die *p* neben *b* andrer oberfränk. quellen, s. Pietsch a. a. o., Braune 96.

Für älteres *d* haben wir in unserm denkmal ausnahmslos *t*, im anlaut, inlaut und auslaut. Diese *t* nehmen sich nicht, wie Holtzmann findet, 'wunderlich genug aus': das denkmal ist eben durchaus hochdeutsch. Die ausnahmslose durchführung des *t* wird von den abschreibern der 2. hälfte des 9. jahrhunderts herrühren (ebenso wie in der Hamelburger markbeschreibung von 777 der Fuldaer abschreiber um die mitte des 9. jahrhunderts, s. Kossinna s. 94, das *t* im anlaut, im inlaut zwischen vokalen und im auslaut durchgeführt hat). Die vorlage kann, wenn sie ostfränkisch war, noch vereinzelte *d* gehabt haben neben weit überwiegenden *t*, vgl. die Frankf. glossen: wenn rheinfränkisch muss sie noch zahlreichere *d* gehabt haben (die abschreiber hätten dann, wie *d* für *ð*, so für alle *d* der vorlage mechanisch *t* gesetzt, während sie *t*, aus *d* entstandenes wie altes (von welchem gleich) überall beliessen).

Das wichtigste anscheinende zeichen des niederdeutschen, *t* für hochd. *z* (das noch nicht vorkommt), ist in unserm denkmal nicht etwas niederdeutsches, nur bewahrte älteste schreibung. Diese *t* stammen alle aus der vorlage. Die reihenfolge der schreibungen war fürs fränkische *t*, *tz*, *z* oder *t*, *tzs*, *zs*. Die älteste schreibung mit *t*, wie sie unser denkmal hat, findet sich vereinzelt auch noch in spätern denkmälern rheinfränkischen ursprungs festgehalten, *hlut* 'sors', *iruualtit* 'convulsa' im Keron. glossar (aus dem rheinfränk. original, s. Kögel, Beitr. z. gesch. d. d. spr. 9, 301 ff. 327); dazu im ersten bis 788 reichenden teil der Annales, a. 784 *Huêttagôe* 'Weizengau' Mon. 1, 167 (= *Waizzagawi* im parallelen text 166), a. 779 in loco qui *Buocholt* vocatur ebd. 161 = qui dicitur *Bôhholt* 160 (mit hochdeutschem *hh* also auch *t* = *z*), noch bei Otfrid P. (nach Karls des Gr. grammatik?) *that* I 17, 62, *suazzat* III 18, 37, *sazza-t* IV 17, 24 (= V. *sazta-z*, während V. I 4, 69. 13, 10, an letzterer stelle später corrigiert, *sazza* hatte = P. *sazta*), wozu die folgenden stellen, an

denen später durch correctur mit andrer dinte *z* für *t* hergestellt ist, *it* IV 11, 3 (ebenso V. II 1, 39 *iz* aus *it* corrigiert), *rôzzagat, sêragat* I 18, 29 f., *anderat* V 4, 52, s. Pipers ausg. 1, einl. 112: schreibungen die durchaus den *it, đat, suâsat* unsers denkmals entsprechen. Die *t* unsers denkmals im anlaut und auslaut (*tt* in *ummett* vor vokal bei zusammenschreibung mit dem folgenden worte), *t* oder *tt* im inlaut (jenes steht nach konsonant, als welcher auch das mitlautende *o* in *uo, eo* gerechnet wird, *muotin* 2, *sceotan* 51, *breton* wenn für *breotan* 54, doch nicht in *muotti* 61 nach *môtti* 60, nicht aber das mitlautende *i* in *heittu* 17) lauteten zur zeit der ersten aufzeichnung bereits wie *tz, tzs* (möglicherweise nach vokal bereits wie der gedehnte spirant, Isidor *zss*), die *tt* im inlaut, wo = niederd. *tt*, lauteten wie *ttz, ttzs*. Nachdem das alte *t* zur affricata *tz* geworden war, ward nicht sofort die lautwandlung in der schrift bezeichnet (so wenig wie im lateinischen die wandlung des *t* vor konsonantischem *i* zur affricata sofort bezeichnet ward), die wandlung ward überhaupt gar nicht sofort bemerkt: es verhielt sich mit dem laute genau so wie mit dem *t* in einem grossen teil des heutigen dänischen, wo, namentlich im munde weniger gebildeter, die aspirata *t* (im anlaut) in die affricata *tz* übergegangen ist (z. b. in *Tivoli, trækningsliste* wie dies wort in Kopenhagen auf den strassen ausgerufen wird, *tænk,* einige Dänen sprechen sogar bereits den blossen scharfen spiranten), ohne dass die sprechenden eine ahnung davon haben, dass sie etwas andres als *t* sprechen. In *Virteburh, Adogôto* in türingischen urkunden aus dem anfang des 8. jahrhunderts (Denkm. [2] s. IX) wird *t* bereits = *tz* sein (oder *t*^{z}, *t* mit noch weniger deutlich artikuliertem dentalspiranten), sicher in *Strâtburgo* in einer Strassb. urkunde von 728 (Socin, Strassb. stud. I, 193), *Gautpertus* (d. i. *Gaotzpert*) in Weissenburger urkunden von 783, 787 (s. ebd. 241) neben *tz* (und häufigerem *z*), das bereits zu ende des 7. jahrh., und *ts*, das vereinzelt von 739—787 (787 in derselben urkunde wie das *t*) in Weissenburger urkunden geschrieben wird. Die doppelschreibung des *t* nach vokalen in unserm Hildebrandsliede in *môtti, huittę* etc. bezeichnet die bei der affricierung zu stande gekommene länge, sie setzt also die affricierung als notwendig geschehen voraus. Die doppelschreibung ist also nicht, wie J. Grimm (Gr. 1 [2] 168), Müllenhoff, Holtzmann meinten, ohne in der mundart des gedichts oder des schreibers begründet zu sein eine blosse nachahmung

des hochdeutschen *zz*, sondern das *tt* ist durchaus = *zz*, nur war (das ist das wahrscheinlichere) das explosive element vor dem spiranten noch nicht reduciert, oder wenigstens noch nicht völlig geschwunden. Unser Hildebrandslied wird mit seiner schreibung keineswegs allein gestanden, sondern eine ausgedehntere uns verloren gegangene litteratur mit gleicher schreibung in der 2. hälfte des 8. jahrhunderts sich zur seite gehabt haben: wir haben in unserm Hildebrandsliede auch in hinsicht seiner sprache und schreibung, in der es über gebühr vernachlässigt und sein wert verkannt worden ist, einen kostbaren rest zu sehn. Die oben angeführten rheinfränk. schreibungen *hlut*, *that* etc. stehn als nachzügler mit der schreibung des Hildebrandsliedes in direktem zusammenhang: eine weitere ausbildung der ältern schreibung *t* ist die schreibung *tz*, die wir ebenfalls in karolingischen quellen finden: *Saltz* a. 803, *Uuiltzi* 808 beim annalisten, *lentzin* bei Einhard (Denkm. ² s. XXIII); im inlaut nach kurzem vokal für nd. *tt* regelmässig im Isidor, *gauuitzi* im fränk. gebet. *z*, *zs* zur bezeichnung des spiranten ist aus *tz*, *tzs* hervorgegangen, das vereinzelt neben *z*, *zs* noch fortgeführt wird, nachdem das explosive element bereits reduciert worden war, *emetzîgaz* im Weissenb. katechismus, *hûtz! hûtz!* (= *ûz! ûz!*) Mon. 2, 648, s. Denkm. zu XVI, 1), *lietz* im Ludwigslied, *itzs* (neben *uuîzs*) im 2. Basler recept, *chi-hlôthzssôm (thzss = zss)* Isidor.

Dem *t* parallel ist das *p*, für welches das Hildebrandslied ein *(ph?) pf*, *f* ebenfalls nicht kennt. Dies *p* ist ebenfalls nicht ein niederdeutsches *p*, sondern sein lautwert war, im in- und auslaut, *pf (*mit bilabialem *f)*. Es kommen in unserm denkmal nur beispiele des inlauts vor, nach *r werpan, scarp(ên)*. Dasselbe *p* haben wir in den Frankf. glossen in *thorp* zweimal. Zwischen vokalen (wo das *p* vielleicht bereits bilabiales *f* war) wäre im Hildebrandsliede, wenigstens zum teil, *pp* geschrieben wo später langer spirant *ff* gilt. Auch diese schreibung *p* findet nachzügler und zwar in ebendenselben quellen, in denen wir nachzügler der schreibung *t* sahn, im Keron. glossar *sarpida, aruuirpit* (vgl. Kögel Beitr. 9, 312 f.), im fränk. gebet *hilp*, im Isidor *arworpanan, hilpit*, nach vokal *scaap, ubarhlaupnissi* (wo der laut des *p* = bilab. *f*[1]), geschr. *ph* in *ûph*. Die schreibung

[1]) [Anders (= *pφ*) jetzt Kögel, Literaturbl. 1887, 110.]

p für bilabiales *f* ist häufig in der alten verbindung *ft*, s. Scherer Zur gesch. der deutschen spr. [2] 136. Wenn *stoptun* v. 65 falsch abgeschrieben für *staptun* steht, dann haben wir in diesem worte *pt* = *ft*, *staftun* zu *stepfen*). — Vom anlaut wissen wir nicht, ob *p* im Hildebrandsliede den lautwert *p* + *h* oder *pf* gehabt hätte, da wir nicht wissen, ob das denkmal rheinfränkisch oder ostfränkisch war: ostfränkisch finden wir ein solches *p* geschrieben in *pentingâ* in der Lex salica.

Für *k* haben wir im anlaut, im inlaut nach cons. und im falle der dehnung die aspirata, *ch* (d. i. *k* + *h*), genau ebenso wie im Isidor und vereinzelt noch in andern fränkischen quellen (s. Denkm. [2] s. XXV, Pietsch 429, 431, Braune gramm. 102): anlaut *chuning*, *chônnêm*, *cheisuring* etc. ausser *cnuosles* (wo der schreiber ohne zweifel *c* für *ch* der vorlage gesetzt hat, s. u.), dazu die vielleicht nicht aus der vorlage abgeschriebenen *quad;* inl. dehnung *reccheo*, nach cons. *denchisto* (hs. *dechisto*), *folches*, *folche;* im ausl. nach cons. jedoch mit blossem *c*, *folc;* genau wie im Isidor. In Weissenburger urkunden findet Socin (s. 232) im anlaut *ch* als regel bis 756, von 760 an tritt die schreibung mit *c* wieder ein (der laut änderte sich aber darum nicht). *ch* im inl. nach consonant s. ebd. (236). In Fuldaer urkunden haben wir ebenso nach cons. im inlaut *ch*, *Erchanpraht*, neben der schreibung mit *c*, das letzte *ch* in dieser stellung findet Kossinna (s. 52) a. 811; während im auslaut *c* nach liquida 'absolut unverschoben bleibt' (s. ebd.) Die *ch* des Hildebrandsliedes sind also keineswegs etwas oberdeutsches. Dass *k t p* einmal im hd. in allen fällen aspiriert worden wären (die notwendige vorstufe späterer affrication), nur *k* im anlaut und nach cons. im fränkischen nicht, ist natürlich unmöglich; das *kh* ward hier bloss nicht zur affricata (ebenso wie das *ph*, geschr. *p*, rheinfränk. im anlaut etc.): eine aspirata kann aber wol im laufe der zeit unter bestimmten bedingungen die aspiration wieder verlieren. — Im in- und auslaut wäre, parallel den affricaten *pf*, *tz* und den schreibungen *p*, *t* für die spätern spiranten *f*, *z*, eine affricata *kχ* und eine schreibung *k* für den spätern spiranten *h* (*χ*) zu erwarten. Wir finden ein solches *k* auch in der tat, im auslaut *ik* zweimal, im inlaut zwischen vokalen doppelt geschrieben *harmlîcco*. Diese schreibungen gehörten mit sicherheit der vorlage an. Wir finden aber hier beim *k* diese schreibung nicht

ausschliesslich, sondern daneben andre den spiranten andeutende schreibungen. Wahrscheinlich ist *k*χ früher durch assimilation $\chi\chi$ = *hh* geworden, hat χ sich also das *k* unterworfen, bevor *tz*, *pf* zu *zz*, *ff* wurden: ein solcher einseitiger process für *k*χ als weniger verträgliche lautgruppe wäre nicht wunderbar. In *harmlîcco* wäre dann *cc* = $\chi\chi$, in *ik* auslautend *k* = χ. Auch diese schreibung *c* oder *k* für χ findet sich keineswegs bloss im Hildebrandslied. In Weissenb. urkunden (s. Socin s. 234 f.) in *Badoco*, *Ôtacar* (a. 716), *Gundacar*, (*c* = χ) und vielen andern namen neben *Batocho*, *Odahcar* (a. 792) etc.; in Fuldaer urkunden ebenso *Ôtacar*, *Gundacar*, *Theotacar* etc. (Kossinna s. 52); dazu in Trierer urkunden (s. Denkm. ² s. XXIV) *Uuîstrîkisheim* (*t* = *z*, *k* = χ) 836 neben *Uuîzrîchesheim* 880, *in Gambrîkero marcu* (um 1000 noch *Billike*, *Zulpike*). Das glossar Rc hat *-lîco*, *-lîces*, je einmal, aus dem rheinfränk. original (s. Kögel, Beitr. 9, 327); Otfrid *egislîcûn* P. I 23, 42. — In unserm denkmal finden wir im inlaut noch die schreibungen *ch*, *chh*, *hh*. Wir haben *rîche* 48. 13 aus germ. *rîkjai*, dagegen *-rîchhe* 26, *-rîhhe* 19. 23 aus germ. *-rîkai*. Der unterschied wird aus der vorlage stammen: dieselbe wird also dort bei alter dehnung durch das folgende *j* nach dem langen vokal *ch* gehabt haben. In *-rîchhe*, *-rîhhe* und *welîhhes* v. 11 hat die vorlage wol des folgenden *e* wegen nicht *cc* noch auch einfaches *c* gehabt, denn der abschreiber hätte dann gewiss *ch*, nicht *hh* gesetzt. Die vorlage hat in v. 26 ohne zweifel *-rîchhe* gehabt, *chh* als graphische reminiscenz der früheren affricata *k*χ und als ältere vorstufe der schreibung *hh* (im Isidor, wie *zss* aus *tzss* hervorgieng). Dasselbe *chh* kann in den andern fällen vor *e* gestanden haben und vom abschreiber durch *hh* ersetzt worden sein, allein wahrscheinlicher hat doch die vorlage bereits die schreibung *hh* für den laut $\chi\chi$ gehabt. Dieselbe hat dann auch in v. 55 *-lîhho* gehabt neben dem gleichlautenden *-lîcco* in v. 66. Vor *r* wird die vorlage gewiss nicht *ch* sondern *c* für den laut χ gehabt haben in *Ôtacres*, *-e*, wie die Fuldaer urkunden immer *Ôtacres* etc. haben, und das *ch* wird vom abschreiber sein (vgl. jedoch unten die anm.). — Im auslaut haben wir, neben den zwei *ik* (an den beiden ersten stellen wo dies wort vorkommt, v. 1. 12), *ih*, *mih*, *dih*, *sih*: die vorlage wird *h* neben *k* für den laut χ gehabt haben, da der laut derselbe war wie in *doh*, *flôh*; einige der *h* aber können von den schreibern stammen, die vorlage kann einige mehr *k*

gehabt haben. — Die reine tenuis haben wir, *c* geschrieben, in der verbindung *sc, scilti* etc.; v. 49 wird die vorlage *scihit* für des abschreibers *skihit*, v. 63 wird sie *ascim* gehabt und der abschreiber dem *c* vor *i* das *k* hinzugefügt haben. Von diesen beiden *k* vor *i* abgesehn und ausser den beiden *ik*, wo $k = \chi$, haben wir überall das ältere zeichen *c* für *k*.

hr, hw, die zur zeit der abfassung des gedichts sicher bestanden, zur zeit unsers abschreibers (A) sicher nicht bestanden, der *r, w* für *hr, hw*, dagegen fälschlich *hr*, *hu* für *r*, *w* setzt, sind zur zeit der aufzeichnung wahrscheinlicher noch vorhanden gewesen (das *h* könnte allerdings zur zeit der aufzeichnung bereits geschwunden sein und darum in der schreibung an einzelnen stellen gefehlt haben, wie es vereinzelt in den Frankf. gl., im Isidor und in der Lex salica nicht geschrieben ist, s. Pietsch 435): sicher hatte die vorlage *hr* in *hrustim* 46, *hrusti* 56, *hregilo* 61 (die beiden letzten *hr* verführten den abschreiber unmittelbar darauf 57 *bihrahanen*, 61 *hrûmen* zu setzen), also wol auch *hringâ* v. 6 (wo der abschreiber bloss noch nicht auf die *hr* aufmerksam geworden war), sicher *hw* in *huîttę* 66, und der abschreiber wäre schwerlich auf den gedanken gekommen in v. 18 *hu* für *w* zu setzen, wenn die vorlage keine *hw* in den vorhergehenden versen, 9. 11, gehabt hätte. Ausser den angeführten steht in der hs. bloss noch éin *w* für *hw* v. 61 (ein in älteren schriften oft gelesenes *hr, hw* konnte der abschreiber übersehn, ein völlig ungewöhnliches *tt* für *z* nicht). — V. 10 wird die vorlage *firiheo*, v. 36 wie sonst *gimahalta* gehabt haben und die auslassung des *h* mit dem vorhergehenden vokal den abschreibern zur last fallen.[1])

[1]) Der zunächst sich bietende gedanke, dass die vorlage in diesen beiden fällen ohne mittleren vokal *firheo, gi-mahlta* gehabt habe und das *h* in jenem falle vom abschreiber A, in diesem von B unterdrückt worden sei, während jener sonst in *gi-mahalta* den mittleren vokal einführte, wird abgewiesen durch die beobachtung, dass mittlerer vokal nach kurzer silbe in allen andern fällen geschrieben ist: *bi-rahanen, ferahes, hevane, sama e, degano, sumaro; -fatarungo, fateres.* In *Ôtachres, -e* (dessen *ch* für $c = h$) fehlt der mittlere vokal, weil nach mehreren silben der name ist unter éinem accent, nicht mehr als compositum mit zwei accenten gesprochen), wie in Isidor *hôhsetli, -e* Fragm. *hôhsedle* (sonst muss die mittlere silbe lang, und *ch* die aspirata sein, aber es ist nicht wahrscheinlich, dass die alte flexion westgerm. *-kr* gen. *-kkres* als *-χar* gen. *-khres* gewahrt sein sollte (die Weissenb. urkunden haben nach Socin nom. *Ôtacar* a. 716,

In der anlautverbindung *wr* hat das *w* sicher zur zeit der ersten aufzeichnung und am wahrscheinlichsten auch zur zeit der abfassung gefehlt (wenngleich es vereinzelt im fränk. sich noch bezeugt findet, Denkm. [2] s. IX, Pietsch 426, Kögel Beitr. 9, 323): sonst müste, was weniger wahrscheinlich, aber immerhin möglich, der v. 48 ursprünglich anders gelautet haben (etwa *ðat ðû wreccheo ni wurti bî ðesse waltantes rîche*).

mir, *ðir* hat die vorlage jedenfalls in allen fällen gehabt: für jenes hat der abschreiber A v. 12 zweimal, v. 13 und im halbvers 15,1 = 42,1 *mî* gesetzt (bei B kommt nur zweimal *dir* vor). Dieses *mî* ist nicht niederdeutsch, sondern dasselbe wie das in der Würzburger beichte aus der mitte des 9. jahrhunderts vom abschreiber des 10. jahrhunderts durchstehend gesetzte *mî*, *dî*.

Die länge des *n* in *chônnêm* ist nicht etwas oberdeutsches, nur eine altertümlichkeit im fränkischen: andre solche durch cons. *i* bewirkte consonantische längen nach langem vokal im fränkischen s. bei Pietsch s. 449 f.

Unser text hat 5 dative des plurals auf *-n* für älteres *-m*, das mehr als doppelt so häufig ist. Die *-n* kommen auf rechnung der abschreiber (40 *dînêm wortun*, 64 *scarpên scûrim* gegenüber 9 *fôhêm uuortum*, 46 *dînêm hrustim*, 28 *chônnêm mannum* etc.): die vorlage wird überall die ältere form gehabt haben, wie der Weissenb. katechismus und Isidor (vgl. Denkm. [2] XV, Pietsch 427, Braune Ahd. gramm. s. 88), das *-m* wird aber wo die abschreiber *-n* setzen durch übergesetzten strich (oder schnörkel) bezeichnet gewesen sein, *aenō muotī* v. 2, wie *m* im letzten wort *wābnū* und *n* in *stoptū* auch in unserm text. Unsicherheit in der auflösung eines solchen zeichens für *-m* oder *-n*, wo der abschreiber selbst *-n* sprach, zeigt v. 23 *gistuontum*.

Consonantisches *i* in endsilben findet sich nirgends vor folgendem *e* (*rîche, ente, huîttę, niuse, warne, sitten, rûmen* etc., *ellen, chônnêm*), ist dagegen vor folgendem auslautenden *u* (*billiu, hiltiu, wâniu*) und als consonantisches *e* vor folgendem auslautenden *o* und *a* bewahrt (*gūdea, reccheo, arbeo, fireo, Hûneo*, daher *liuto* für *liuteo* ohne zweifel

---

Ôdahcar 792 = ae. *eadwacer*, dativ lat. *Hôdacro* 788 wie *Gundacro* 765, *Hōdachro* 790, wo *c* und *ch* = hd. *χ* sein werden)).

auf rechnung des abschreibers kommt), nicht aber vor folgendem *u, o, a* + cons. (ob die vorlage *gimeiniûn, sippean* hatte ist unsicher; *sippen* hatte sie wohl nicht, da dieses stehn geblieben wäre; *brunnôno* v. 62 stand gewiss so in der vorlage). Vgl. die Lex salica, welche *i* vor *u* (*ðrittiûn*), *e* vor *o* (*urcunðeôm*), also nicht allein vor auslautendem vokal, aber *e* statt *ie* hat; im Tatian noch *-iu, betteo, crippea, sunteôn*, aber nur *-e, -en*, doch *-ie* in den Frankf. gl., während auf rheinfränkischem gebiet einerseits der Weissenb. katechismus und noch das spätere Ludwigslied *i* vor *u, o, a, e* hat, anderseits der Isidor das *i* fallen lässt.

Die form des nom. plur. masc. des pronomens der 3. person *sie* (so in proklitischer stellung v. 6 *dô sie . . . ritun*) wird, wenn enklitisch stehend, *-se* (*garutun se* 5, *imo se* 34, *lęttun se* 63), ebenso wie bei Otfrid (*sa* im Ludwigslied).

In der schriftlichen bezeichnung noch unumgelautet erscheinende *a* aus der vorlage des 8. jahrhunderts sind *anti* 16 neben *enti* 3. 19 etc. (deren einige vielleicht erst vom abschreiber), *arbeo* 22, *warne* 59, *habbe* 29, *ascim* 63 (wozu das formelhafte, daher vielleicht mit dem lautgesetzlichen umlaut gesprochene *ti banin* 54) neben *at ente, wentilsęo, heriun, Heri-, seggen* etc. und bei B *spenis*.

Die *ao* in *laos* 22. 24, *aodlîhho* 55 stammen aus der vorlage. Dieselbe könnte noch in einigen weitern fällen *ao* gehabt haben, wo der abschreiber *ô* gesetzt hat, *gihôrta, fôhêm, flôh, ôstar, Ôtachres -e, tôt.* Doch ist ohne zweifel die schreibung mit *o* in der vorlage die überwiegende gewesen (gleich zu anfang in *gihôrta* hat die vorlage gewiss nicht *ao* gehabt). Das *ao* ist als diphthong und, wie hier, als daraus hervorgegangener langer vokal (*å*) die notwendige zwischenstufe zwischen dem ältern *au* und dem jüngern *ô* vor dentalen und *h*, auch fürs fränkische; die bezeichnung des ältern mit mehr offnem munde gesprochenen vokals, durch *o* oder *ao*, war sache der willkür: in den fränk. quellen die wir haben herscht sonst die schreibung mit *o*, doch könnte die annahme, dass die schreibung *ao* nicht fränkisch gewesen sei, durch jede neue quelle der 2. hälfte des 8. jahrhunderts widerlegt werden; sie wird es durch das Hildebrandslied. In den Fuldaer urkunden finden wir die schreibung *ao* in *Gaozolt* a. 755 (s. Kossinna), sonst gilt *o*. In Weissenburger urkunden (s. Socin s. 228), wo bis 712 ausschliesslich *au* herscht das von 764 an nur noch selten ist

(in *Aut- Gauz- Gaut-*), von 753 an *ô* vorwiegt, haben wir a. 716 ein *ao* (*Gaos-*) neben *o* (*Otacar*). War das Hildebrandslied rheinfränkisch, dann stand das *ao* auf einer linie mit den Weissenburger nachzüglern *au* (mit dem laut *å*).

Der gebliebene diphthong wird *au* geschrieben in *rauba, hauwan* (bei A), einmal *ou* in *bougâ* im stücke des B, dieses höchst wahrscheinlich von diesem schreiber für ein *au* der vorlage gesetzt. *au* gilt im fränkischen bis ins erste viertel des 9. jahrhunderts, durchaus im Isidor, im fränk. taufgelöbnis, in der Lex salica und bis auf éin *ou* im Weissenb. katechismus; in den Fuldaer urkunden bis 824, in den Weissenburger urkunden (bis auf ein *ou* a. 777); s. Denkm. [2] s. XII, Pietsch 352, Kossinna s. 35, Socin 228, Braune gramm. 33. In einem falle ist in unserm Hildebrandsliede *ao* statt *au* mit dem laute *au* geschrieben, *taoc*. In *stoptun* v. 65, wenn es nach Holthausens erklärung hierhergehört (s. o. unter *b*), hat die vorlage entweder ebenso *staoptun* gehabt und alsdann der abschreiber, hier wie in andern fällen, das zu seiner zeit unübliche *ao* durch *o* ersetzt, oder wahrscheinlicher *stauptun*, und der abschreiber hat alsdann in diesem worte *ô* = o^u geschrieben, entsprechend den schreibungen *gilôbtun, gilôbit* etc. im Tatian (s. Pietsch 352, Braune 33) (oder dies *ô* aus *au* verhält sich, dem einfachen langen *ê* aus *ai* zur seite stehend, wie *Alblôg* (sonst *Alblaug, -lauc*) neben *Truhtmareshêm* in einer Fuldaer urkunde aus der gegend von Bingen, s. Kossinna s. 35).

Die vorlage hatte einfaches langes *ô* für das spätere *uo* in *tô, frôt, gôt* 47, *stônt* 64, *gistônt* 26.3, *chônnêm, môtti* 60, ausserdem in *dô* = Isid. *duo*, in welcher partikel aber, wo sie nicht hochbetont war, die diphthongierung unterblieb. In dem worte *fôrtôs* 41 sieht das nachträglich über das mit dem *f* zusammenhangende *o* links oben gesetzte *v* so bescheiden aus (anders als das über dem *ew* in *hewun* 66 nachgetragene), dass nicht anzunehmen ist, dass es bereits in der vorlage gestanden habe. Der abschreiber kann auch in einigen unter den 5 fällen mit *uo* solches für ein *ô* der vorlage gesetzt haben: *gistuont* 8. 23, *cnuosles* 11, *muotin* 2, *muotti* 61. Wenn die worte *darbâ gistôntun* nach 26 erst vom abschreiber irrtümlich aus v. 23 wiederholt sind, dann wäre damit bewiesen dass derselbe in v. 23 *uo* für ein *ô* der vorlage geschrieben hat. Dass der schreiber *cnuosles* v. 11 mit seiner eignen orthographie geschrieben hat, nachdem er

nur den inhalt des halbverses, nicht die schreibung des speciellen wortes in der vorlage sich angesehen hatte, zeigt schon das *c:* die vorlage hat höchst wahrscheinlich *chnôsles* gehabt. Die vorlage wird jedoch, wie ein *ea* für *ê*, auch bereits ein- oder zweimal den zwielaut für *ô* gehabt haben. Ein solcher stand wohl in *muotti* 61 und, da das einfache *t* vorhergehenden mitlautenden vokal voraussetzt (s. o.), in *muotin* 2. Der zwielaut kann aber anstatt als *uo* auch in seiner ältesten gestalt *oo* in der vorlage gestanden haben. — Die überwiegenden *ô* sprechen mehr für den ostfränkischen ursprung des Hildebrandsliedes, da *ô* sich im ostfränkischen länger gehalten hat als im rheinfränkischen. In den Frankfurter gl. haben wir 13 *ô*, 4 *uo*, ein *ua*, in der Lex salica 1 *mooter*, kein *uo*, dagegen im Isidor 9 *ô*, 30 *uo* (Pietsch 356). In den Fuldaer urkunden findet Kossinna (s. 25) von 750—770 *ô* noch fast auf dem ganzen gebiete unbestritten herschend, 11 *ô* gegen nur 3 *uo*, von 771 an aber 'ist die situation wie mit einem schlage verändert', bis 790 22 *ô*, 4 *oa*, 45 *uo* (worunter 34 *Hruod-*, 1 *Hrŏd-*), 790—800 7 *ô*, 24 *uo*. In den Weissenb. urkunden findet Socin (s. 222 ff.) bis 743 *ô* (woneben *â* zur bezeichnung des offnen lautes) noch dreimal so häufig als *oa* (2), *ua* (5), *uo* (1), von 745—765 13 *ô* (die *û*, die zu den *ua* zu stellen gewesen wären nicht mitgerechnet), 11 *ua*, bis 792 gegen 40 *ô*, 94 *ua*, 24 *uo*.

Den zwei langen *o*-lauten gegenüber, dem *ao* (spätern geschlossenen *ô*) und dem spätern *uo*, haben wir zwei lange *e*-laute, ein *ǣ* (das spätere geschlossene *ê*) und das spätere *ie*. Die spätern diphthonge *ie* und *uo* sind durchaus nicht, wie dies noch meistens angenommen wird, früher 'geschlossene' *e* und *o* gewesen, ob man nun 'offen' und 'geschlossen' im sinne des engl. 'wide' und 'narrow', oder von grösserer und geringerer öffnung des mundes, d. i. grösserer und geringerer entfernung des unterkiefers mit der zunge vom oberkiefer, im sinne des engl. 'low' und 'mid' verstehn will. Wir werden die ausdrücke 'geschlossen' und 'offen' am besten, wie wir es von jeher getan haben wenn wir von 'geschlossenen' und 'offenen' *i, u, e, o* sprechen, im sinne der genau dasselbe sagenden engl. 'narrow' und 'wide', also in der bedeutung 'mit gespanntem' und 'mit schlaffem muskel gesprochen' verwenden. Geschlossene vokale können durch diphthongierung nur zu aufsteigenden (Sievers 'echten') diphthongen (*ǣ* zu *œe, œi*; *ê* zu *ei*), nur offne vokale zu fallenden ('unechten') diphthongen werden. Ge-

schlossener mittelvokal ('mid vowel') *ê, ô* (nhd. *ê* in *seele* und das nhd. lange *ô*) kann wohl direkt zum hochvokal ('high vowel') *î, û* [1]), durch diphthongierung aber nie zu *ie, uo*, nur zu *ei, ou* werden (vgl. Kuhns Zeitschr. 24, 508 ff.). Das ahd. *ao* war also der geschlossene tiefvokal ('low vowel'), der später zum geschlossenen mittelvokal *ô* ward; das ahd. *o*, das später *uo* ward, daneben der offene mittelvokal. Ebenso war das spätere ahd. geschlossene *ê* früher geschlossener tiefvokal *ǣ* (nhd. *ä* in *wähnen*) [2]), daneben der spätere diphthong *ea, ia, ie* offener mittelvokal (dän. *æ* in *læse*, norddeutsch *e* in *lesen, stehlen*, verschieden von *e* in *seele*).

Das ursprüngl. *ai* im auslaut oder vor *r, w, h,* wird in unserm denkmal *æ, ę* oder *e* geschrieben: *ǣrist*, dies sicher aus der vorlage genommen; *sęo* zweimal, die vorlage hatte also entweder *saeu* oder *sęu*; sonst *êwîn, êr, gêr, hêr, hêrron, wê(wurt), bêde* 62 (wo der vokal früher im auslaut stand **bai þai*, vgl. Kuhns Zeitschr. 28, 235, Beitr. z. g. d. d. spr. 10, 495 anm.), in welchen fällen die vorlage *ae, ę* oder *e* gehabt haben kann. Dass das *ai* zunächst zum tiefvokal *ǣ*, dieser dann zum mittelvokal *ê* ward (wie dies überhaupt stets der weg ist, entsprechend *au* > *å* > *ô*), wird uns vielfach durch ältere schreibungen *ae, ę* bezeugt (78 *ae* gegen 10 *e* in Pa, *paede* etc., s. Kögel, Keron. glossar s. 17, u. s. w.), s. Braune, Ahd. gramm. s. 29.

Der spätere diphthong (*ie*) wird ebenso *æ* (*hætti*) oder *ae* (*furlaet*) geschrieben, wo die vorlage *æ* oder *ę* gehabt haben kann, oder *ę* (*lęttun* 63), das so in der vorlage gestanden haben wird (diese schreibungen beweisen, dass der vokal ein offner war), oder *e* in *dê* 12, wo die vorlage *ðę* oder *ðe* gehabt hat: einmal steht bereits der diphthong in seiner ältesten gestalt, *dea* 16, und stand sicher so (*ðea*) in der vorlage. In den ostfränk. Frankfurter glossen von 770 herscht noch ausschliesslich *e*, im Isidor und in den Monseer denkmälern gilt *ê* und *ea* (jenes, ausser den *e* vor *ng* in *gênc, hênc* M., *fênc* MI., die ich

[1]) wie dies im germ., da dieses kein geschlossenes *ê* und *ô* hatte, mit den gleichzeitigen lateinischen (frühromanischen) geschlossenen *ê* und *ô* geschah, ahd. *pîna, sîda* etc., s. Kuhns Zs. f. vgl. sprachforsch. 24, 510.

[2]) So war auch bei den kürzen der umlaut das geschlossene *æ* (wie auch die diphthongierung zu *ei*, d. i. *æi* beweist), dann geschlossenes *e*; das alte *e* (und das aus offnem *i* hervorgegangene) offenes *e*.

für lang halte, in *hêr, forlêz, slêfun, fêlun* M., dieses in *dea, hear* MI., *forleaz* M., *firleazssi* I., *heaz, reat, scead, feal, fealun* M., s. Sievers, Beitr. z. g. d. d. spr. 1, 507). Da *ea* wie das parallele *oa* nicht ostfränkisch ist, der diphthong alsbald als *ie* (wie *uo*) erscheint, so könnte man des zum Isidor und zu den Monseer denkmälern stimmenden *ea* wegen das Hildebrandslied für rheinfränkisch erklären. Doch ist auf ein solches argumentum e silentio unsrer quellen, wo diese spärlich sind, nicht viel zu geben (*oa* findet sich denn auch wirklich bei éinem schreiber der Fuldaer urkunden, s. Kossinna s. 25 f.).

Der gebliebene diphthong germ. *ai* wird vom abschreiber B nur *ei, gileitôs, cheisuring,* von A dreimal *ei, heittu, giweit, gimeinûn,* einmal *ai* geschrieben: einige der *ei* können für ein *ai* der vorlage gesetzt sein; in *staimbortchlûdun* 65 behielt A die schreibung der vorlage, vermutlich weil er das wort nicht verstand. *ai* hielt sich im rheinfränkischen länger als im ostfränkischen: in den ostfränkischen urkunden finden wir von 750—765 6 *ai*, 9 *ei*, jenes erlischt mit dem jahre 765 (Kossinna 30). Über das *ai* in den Weissenburger urkunden sagt Socin (225): 'Bis 773 überwiegt *ai* mit mehr als der doppelten zahl von belegen', von 774—779 sind 'beide schreibweisen ziemlich gleich stark vertreten', 780—792 ist *ai* 'in der minderheit, aber noch häufig vertreten', 18 *ai* gegenüber 31 *ei*, 'nach dieser zeit ist *ai* dem *ei* vollständig unterlegen'. — Ausser *ai* und *ei* finden wir als vertreter des diphthongen im Hildebrandslied beim schreiber A (nicht bei B, der nur *ei* hat) noch 1 *ae* (*raet*), 1 *æ* (*ǽnôn*), 2 *ę* (*ęnan* 12, *ęnîgeru* 52), 5 *e* (*urhêttun, tuêm, uuêt, hême, ênîc,* abgesehn von *wettu* 30). Diese *ae, æ, ę, e* sind nicht etwas niederdeutsches. Wo unser denkmal *ae, æ* oder *ę* hat (*æ* gleich zu anfang v. 2, wo der abschreiber genauer ist), hat die vorlage wahrscheinlich *ae* gehabt mit dem laute *ai* als bezeichnung des diphthongen, parallel der schreibung *ao* für *au* in *táoc* (und vielleicht *staoptun*). Der umstand, dass *raet* in v. 22 mit der ligatur für *et* nach dem *a* geschrieben ist, spricht für die diphthongische, gegen die monophthongische natur des *ae*. Dasselbe *ae* kann gestanden haben in den fünf fällen, wo der abschreiber *e* setzt: derselbe hatte gewiss vielfach *e* für *ei* in schriften gelesen, und meinte die *ae* hier wie sonst durch *e* ersetzen zu können. Sonst können diese *e* für *ei* auch aus der vorlage stammen, dieselben sind dann zu beurteilen wie die zahlreichen sonstigen *e* für *ei* in denkmälern und

urkunden: 5 *ê* neben 4 *ei* in den Frankf. glossen; *ênîgan, zuuêm* im Isidor (also z. t. in denselben wörtern wie im Hildebrandslied); 7 *ê* im Tatian etc., s. Pietsch 351, Braune Ahd. gramm. 31.

eo, iu stand in der vorlage wie in unserm text, der abschreiber hat jenes *eo* nicht durch das jüngere *io* seiner zeit ersetzt: die verteilung ist durchaus die fränkische, nicht die oberdeutsche. Unser text hat *ê* für *eo* in *Dêtrîhhe* 23 (und vielleicht, nach Greins erklärung des wortes, in *brêton* 54, wenn nicht *breton* für *breotan* verschrieben, vgl *sceotan*). Dies *ê* ist nicht etwas niederdeutsches und wird nicht vom abschreiber, sondern dasselbe *ê* sein, das wir auch sonst für *eo* in ältern quellen finden (s. Braune s. 37).

Im prät. des redupl. verbs steht, der vorlage entnommen, (neben *eo* in **hleop* etc., wofür in unserm text kein beispiel) *eu* vor *uu* in *heuwun*, welches die älteste form des plur. prät. ist, die wir innerhalb des ahd. von diesem verb finden.

V. 47 wird die vorlage im acc. sing. masc. *-an, gôtan,* gehabt, erst der abschreiber *-en* gesetzt haben (wenn auch *-en* bereits im Isidor vorkommt). Lachmann und Müllenhoff setzen *gôtan* in den text.

Der inf. der 1. schw. konj. hat überall das ältere *-en.*

Altes auslautendes *-u* der vorlage, in *filu, sunu,* hat der abschreiber meist gewahrt, nur zweimal hintereinander, v. 44. 45, hat A für dieses jüngeres *suno* gesetzt. Im dat. sing. fem. der pronominalen deklination hat er das ältere *-u* der vorlage gewahrt in *ęnîgeru* v. 52, dagegen in *dero* v. 6 und im dat. sing. masc. hat er das jüngere *-mo*, *-ro* seiner zeit eingeführt für das *ðeru, imu, ðesemu, haeremu,* das die vorlage gehabt haben muss, vgl. die *-emu, -eru* im Isidor.

In *garuta* v. 5 hat die hs. aus der vorlage eine altertümlichkeit gewahrt für das spätere *garota.* Vgl. bair. *in-karuta* Hraban. gl. Das *u* muss natürlich auch im fränkischen das ältere gewesen sein. Dagegen hat der abschreiber v. 4 *saro* gesetzt für das *saru* der vorlage, und ebenso muss die vorlage in *sęo* noch *u* gehabt haben, vgl. *sêu* der Monseer fragm. (In *eo, neo* dagegen wird schon der ältere lange vokal (*ǣ*) verkürzt und mit dem folgenden *u* zum diphthongen *eo* geworden sein.)

Im acc. sing., nom. plur. masc. der *n*-deklination hat die vorlage *-un* gehabt, *gūðhamun, banun, staimbortchludun,* dieselbe endung.

die wir im Isidor finden: nur v. 47 in *hêrron* hat der abschreiber *-un* durch das ihm geläufige *-on* ersetzt.

Wir finden *fur-nam* 43, *fur-laet* 20. Ostfränkisch war *fur-*, rheinfränkisch, schon im Isidor, *fir-* (Pietsch 335, Braune Ahd. gr. 58). Der ostfränkische abschreiber des 9. jahrhunderts könnte *fur-* für ein *fir-* der vorlage gesetzt haben. Anderseits muss jedoch *fur-* auch im rheinfränkischen früher gegolten haben: die vorlage hat ohne zweifel dieses gehabt, und wir können aus demselben für die genauere bestimmung des dialekts nichts schliessen.

Neben *ur* in *ur lante* 50, das natürlich wie im oberdeutschen so auch im fränkischen das ältere gewesen sein muss, kommt die gewöhnliche form der präposition *ar,* in *ar arme* 33, auf rechnung des abschreibers (B): das ursprüngliche war hier aber doch gewiss nicht *ur arme*, sondern *ab arme*, nicht 'aus', sondern 'von dem arme' (mhd. *ab der hende,* ae. *of healse* etc.). Dem ostfränkischen abschreiber des 9. jahrhunderts war wohl die präposition *ab,* die er doch in v. 30 schrieb, nicht mehr geläufig.

Die vorlage hat nicht **ta* (= *za*), *ga-*, sondern *ti*, *gi-* gehabt: jene form beweist, dass nicht der abschreiber *i* für *a* gesetzt haben kann.

in-fâhan, das wir auch im Isidor (neben *ant-fâhan*) lesen, kann v. 37 sehr wohl in der vorlage gestanden haben.

Alle einzelnen wörter und wortformen in unserm denkmal (von einigen unten zu besprechenden anscheinend niederdeutschen zunächst abgesehn) sind durchaus fränkisch und, wo ein unterschied besteht, nicht oberdeutsch. So vor allem das pronomen *her:* woher sollte dies *her* kommen wenn die vorlage oberdeutsch, der abschreiber niederdeutsch war? (Es müste ein hässliches kontaminationsprodukt sein, wie man solcher allerdings in dem denkmal hat finden wollen.) Die einzelnen wortformen oder ihre der schreibung der denkmäler gemässen entsprechungen finden sich in fränkischen quellen wieder, *ab* (Isidor), *enti* (Weissenb. katechismus etc.), *erdo* (*erđo* Lex sal., *erdho* Weiss. kat., *ertho, erdo* Keron. gl., fränkisch, s. Kögel Beitr. 9, 327), *iu* (Isidor, Monseer fragm., Keron. gl., speciell fränkisch, s. ebd.), *luttil* mit *l*, *Ôtachres -e* (in den fränk. urkunden geläufiger name), *stônt stuont* mit *n* (Isidor *stuond*, Tatian *stuont* oft neben 2 *-stôtun*, *-stuotun*, Weissenb. kat., Otfrid *stuant* neben *stuat*) etc.

Ob die vorlage des schreibers und also die erste aufzeichnung ostfränkisch oder rheinfränkisch war, untersuche ich nicht weiter. Die einzelnen lautbezeichnungen und wortformen weisen hinüber und herüber. Sprachgeschichtlich ist die frage nicht so sehr wichtig: die mundarten standen sich eben zur zeit der aufzeichnung unsres denkmals noch so viel näher. Wichtiger ist die frage litteraturhistorisch. Die lautbezeichnung in unserm Hildebrandsliede stand, wie wir zu erkennen glaubten, in historischem zusammenhang mit der lautbezeichnung in späteren sicher durch Karls des Grossen bestrebungen veranlassten rheinfränkischen litteraturdenkmälern und noch jüngeren unter dem nachwirkenden einflusse des geistes des grossen Karls stehenden aufzeichnungen, und es fragt sich seit langem schon, ob die erschliessbare erste aufzeichnung des Hildebrandsliedes mit der von Karl veranlassten sammlung in einem zusammenhang stand: der dialekt dieser aufzeichnung des Hildebrandsliedes wäre dann wahrscheinlich der rheinfränkische gewesen.

Sächsisch ist das Hildebrandslied nicht gewesen. Unter Karl dem Grossen, der barbara et antiquissima (also schon seit längerem vorhandene) carmina, quibus veterum regum actus et bella canebantur, scripsit memoriaeque mandavit, konnten fränkische ältere heldenlieder auch unabhängig von dieser sammlung aufgezeichnet werden. Wer aber sollte während der Sachsenkriege oder in den ersten jahren nach beendigung derselben um 785, oder auch kurz vor denselben ein sächsisches heidnisches lied aufgezeichnet haben? Sächsisch ist in unserm liede nur dem äussern anschein nach einzelnes, in wirklichkeit nichts.

Nichts beweist gegen den sächsischen ursprung das von K. Meyer, Germ. 15, 19, nach Wackernagel (Zs. f. d. phil. 1, 298) angeführte *sih*. Denn wäre das lied ein sächsisches gewesen, das dann von einem Franken aufgezeichnet ward, dann hat dieser eben die hochdeutschen *sih* eingeführt. Ebenso wenig beweist Wackernagels und Meyers *reccheo*, das altsächs. *wrekkio* lautete, s. o. s. 64.

Wenn wir im Hildebrandsliede ausdrücke finden, die im Heliand (und zum teil im altenglischen epos) gebräuchlich, fürs ahd. aber sonst nicht bezeugt sind, so beweist dies für den sächsischen ursprung gar nichts. Die sprache des epos ist eine andre als die prosa des täglichen lebens, sie wahrt ältere ausdrücke, und ausserdem stehn

sich verwante dialekte je weiter wir in der zeit zurückgehn um so näher, so dass wir, auch wenn wir das Hildebrandslied nicht hätten, doch a priori sagen könnten, dass die sprache des oberfränkischen epos des 8. jahrhunderts der sprache des altsächsischen epos näher gestanden haben muss, als die sprache der oberfränkischen prosadenkmäler aus jüngerer zeit, die wir haben. Nicht wörter, nur wortformen können hier etwas beweisen.

Auch wer der ansicht ist, dass das lied nur von einem späteren sächsischen schreiber abgeschrieben sei, nimmt wol an, dass dieser bloss sächsische laute und wortformen eingeführt habe, dass aber die epischen ausdrücke, die sächsischen entsprechen, dem hochdeutschen liede von haus aus angehört haben. Aber so wenig wie der dichter ist der schreiber unsers textes ein Niederdeutscher gewesen.

seggen (sagês, prät. *sagêta), habben (habês, habêta)*, und dazu wol gleichzeitig *libben* (*lebês, lebêta*), sind so wenig niederdeutsch gewesen wie ihr länger lebender genosse *huggen* (*hogêta*). Die infinitive *seggen, habben* sind bloss älter als die analogiebildungen *sagên, habên* (*lebên*). Vgl. Beitr. z. gesch. d. d. spr. 8, 90 ff. 9, 517 ff. 11, 46.

helidôs, aber *ringâ, bougâ*. Ein niederdeutscher abschreiber, der *helidos* für *helidâ* setzte, hätte auch *hringos, bougos* gesetzt. Scherer hat gezeigt (Zs. f. d. altert. 26, 380), dass *-ōs* die endung des nom. plur., *-ā* die des acc. plur. war. Bevor im fränkischen die endung des acc. *-â* auch in den nom. eindrang, hat eine andere endung des nom. plur. existiert: urgerm. *-ōs* für oxytona, *-ōz* für barytona, was ahd. *-ôs* und *-o* gewesen wäre, von denen aber jenes sich über die wörter denen dieses zukam ausgedehnt haben kann. *-ôs* kann aber auch die endung des nom. plur. der männlichen *s*-stämme gewesen sein: urgerm. *-ōsez* (für oxytona neben *-ōzez* für barytona), das sich den *o*-stämmen mitgeteilt hat, wie bei den neutren das urgerm. *-ezō* (baryt., *-esō* oxyt.), ahd. *-ir*. Jedenfalls war *heliđōs* der zur zeit der abfassung unsres liedes (nicht notwendig zur zeit der aufzeichnung ausser in älteren liedern) noch vorhandene oberfränkische nom. des plurals dieses wortes.

ab hevane. Dass ein sächsischer schreiber diese form statt eines *himile* der vorlage gesetzt habe, ist von vorne herein wenig wahrscheinlich: es war gar kein grund dazu, er konnte *himile* belassen. Ein sächsischer schreiber hätte ausserdem wol *b* für as. *ƀ* gesetzt wie

in *obana* etc. In wirklichkeit ist *hevane* hochdeutsch. In Westfalen sehn wir in unsrer zeit dieses wort (*hiaven* aus *hēven*), wie mir vor mehreren jahren Dr. H. Jellinghaus mitgeteilt hat, vor seinem zwillingsworte schwinden. Dass *hevanes -e* sich ursprünglich auch ins hochdeutsche hineinerstreckt habe, wo es nur früher vor *himiles, -e* sich zurückzog, kann ohne weiteres angenommen werden. Im urgermanischen bestanden überall jene formen: *hefna-* war die form des wortes 'himmel' in den obliquen kasus und im ersten bestandteile von kompositen wo dieser bestandteil ursprünglich betont war, *himina-* die form der starken kasus. Im Heliand finden wir jene form nur im obliquen kasus, im gen. *heƀanes*, und im ersten bestandteil von kompositen (im alten kompositum *heƀan-wang* oft, *heƀan-tungal* 2 neben 1 *himil-tungal;* dieses in den jüngeren christlichen kompositen *himil-fader, himil-porta, himil-kraft,* doch ist *heƀan-rîki* eben so häufig wie *himil-rîki,* und *himil-kuning* findet sich nur einmal neben häufigem *heƀan-kuning,* dazu *heƀan-ward*). Noch heute besteht in teilen Holsteins und in Südschleswig (und gewiss noch sonst) *hēven* nur im obliquen kasus in alten formeln (*an hēven, kukuk van hēven*), sonst gilt 'himmel'. Im englischen allein hat die form der obliquen kasus die der starken völlig verdrängt. An unsrer stelle im Hildebrandsliede haben wir einen obliquen kasus, und die form ist, wie alles wovon wir jetzt sprechen, nicht etwas fremdes, nur etwas altertümliches. [1])

---

[1]) Grundform des wortes 'himmel' wird sein *cḗ-mnò-s*, gebeugt *cē-mné-* (mit verallgemeinerung des *ē* der starken kasus), germanisch *hémna-z,* geb. *hemné-* (mit kürzung des *ē* vor nasal + kons., vgl. 'wind', germ. gebeugt *vendé-* aus *vēnté-*, Bremer, Beitr. 11, 274 anm.), jünger *hímina-z,* gebeugt *héfne-*: in jener form ist das suffix urspr. *-ménò-*, dessen gebeugte form ebenfalls *-mné-* war, an die stelle des *-mnò-* getreten; in dieser ist der accent der starken kasus verallgemeinert und *mn* zu *fn* geworden (vgl. z. b. ae. *Defna* scîr 'Devonshire' aus *Damnoni*orum; 'stamm' ae. *stæfn* aus germ. *stamna-z*, urspr. *stā́-mnò-s, stamné-*). Wahrscheinlich ist das letztere nach der verallgemeinerung des accents (die vielleicht vorgermanisch war), in germanischer betonter silbe geschehn, denn die gebliebenen *mn* weisen auf germ. unbetonte silbe wie *namnḗjō*, *-ı́jō* 'nenne': got. *namna*, *namnê* wäre gewesen germ. *náfnō namnḗ*^{n}; die got. *-ufni* f. n. können im germ. das *u* betont haben wie *fastubni* von *fastú-* (vgl. Kluge, Stammbildungslehre § 150) und das *b* neben dem *f* einer übertragung des *f* in die obliquen kasus vor der germ. accentverschiebung verdanken (das nebeneinanderbestehn von got. *fn* und *bn* beweist, dass der lautübergang aus der zeit vor der germ. accentverschiebung oder wenigstens

miti neben *mit* ist nicht ein altsächs. *midi*, weder des gedichtes noch des abschreibers, sondern es ist die diesem as. *midi* entsprechende hochdeutsche ältere hochtonige form der präposition. [1])

sehstic, nicht *-tuc* = ahd. *sehszuc*. Das *i* des got. *tigus* ist natürlich überall das ältere gewesen. Vgl. Kuhns Zeitschr. 28, 235, wo die ansicht ausgesprochen ist, dass das *u* vom dualischen *zweinzuc* aus *-tegū* aus sich den folgenden pluralischen zehnern 30—60 mitgeteilt habe.

sô in der verwendung wie v. 41 und 52, und die dative des personalpronomens in *ik mi(r)* 12, *du . dir* 38 [2]), zwei syntaktische

---

aus der zeit des nebeneinanderbestehns von *f* in den starken und *b* in den schwachen kasus datiert, ob nun *⫠mn* zu *fn* oder *mn⫠* zu *bn*, *-úmnī* zu *-ufnī* oder *-umniā́z* zu *-ubniāz* geworden ist). Das ae. *heofon*, das (neben altnordhumbr. *hefaen* aus *héfna-*) auf ein *héfuna-* zurückweist, hat entweder einmal dies *un* in den schwachen kasus in folge einer analogie angenommen, oder wahrscheinlicher die form des urspr. unbetonten ersten bestandteils von kompositen, die auf germ. *un*-ausgieng (vgl. germ. *ermun-* in *Hermun-duri* etc.), verallgemeinert. Im altnordischen *himinn*, dat. *hifne*, plur. gen. *hifna*, dat. *hifnum* (s. Bugge, Arkiv for nordisk filologi 2, 214—6) ist der vokal *i* der starken kasus verallgemeinert (oder auch *fn* aus *mn* sekundär nach speciell nordischem gesetze entstanden). Auf deutschem gebiete haben wir zu *himil* aus *himina-z* eine neubildung der obliquen form, an stelle des ältern *hevanes*, in *humiles*, *-e* im Freisinger Otfrid (III 12, 37. I 3, 32), *humele* Denkm. [2] 327, *hummel-rîche* (s. ebd. 328).

[1]) Holthausen (Kuhns Zeitschr. 28, 284) erklärt *midi* ahd. *miti* als zusammengesetzt aus *mid* + *i* = indogerm. *id*. Aber dieses *id* muste, wenn es, wie es nach Holthausens ansetzung scheint, erst innerhalb des germanischen angetreten sein soll, germ. *it* lauten, s. Tamm, Beitr. z. gesch. d. d. spr. 6, 400 ff. Wenn es bereits vorgermanisch als enklitisches wort antrat, muste *metí* + *id metîd*, germ. *medî*, jünger *midī* werden, und dieses als selbständiges wort das *ī* im auslaut im westgermanischen und ebenso im gotischen kürzen. Aber ein got. *midi* findet sich nicht, und fürs westgermanische, speciell and. ahd., ist die annahme des *-id* völlig unnötig, da die form ebensowohl ohne diese zutat entstehn muste. Die gestaltung des vokals in ae. and. *mid* ahd. *mit* zeigt dass ein *metí* zu grunde liegt, eine lokativform neben der instrumentalform *m tá* (vgl. *περί* neben *παρά*), gr. *μετά* (mit dem *e* von *metí*): jene form, germ. *medí*, jünger *midi*, muste aber selbständig, hochbetont, and. *midi* ahd. *miti* bleiben, und ebenso als betontes präfix im ersten bestandteile von kompositen, und nur wo das wort unbetont dastand, so dass es mit dem letzten vorhergehenden hochbetonten worte zu einem complex gehörte, dessen auslaut nach den gesetzen des mehrsilbigen wortes zu behandeln war, konnte die form *mid* ahd. *mit* entstehn.

[2]) Zu diesen dativen gehört auch das *dir* in v. 55 *ibu dir dîn ellen taoc* gegenüber dem ae. *ʒif (þonne) his ellen deah* Beow. Andr.

punkte, in denen Lachmann (s. 148. 149) etwas altsächsisches sah, sind auch als hochdeutsch zur genüge zu belegen.

Das wichtigste anscheinende zeichen des sächsischen in unserm denkmal neben den *k t p* ist das fehlen des *n* vor *s* und *d* (aus *ð*) ausser dem worte *chind* (Isidor *chindh* etc.). Dass eine dem sächsischen benachbarte nördliche mundart des rheinfränkischen (speciell des hessischen) *n* vor *s þ* wie das niederdeutsche behandelt habe, wäre denkbar. Allein weit wahrscheinlicher ist etwas andres der fall gewesen. Es sind zwei möglichkeiten da. Der nasal ward oft durch einen blossen strich bezeichnet, und wir finden nicht selten, dass dieser gar nicht mitgeschrieben oder vom abschreiber übersehen ist: *adara* u. a. im Keron. glossar (s. Kögel s. 60), *usih, ast* in den Murbacher hymnen (s. Sievers ausg. s. 19), im Tatian *uuatih* für *uuantih* u. a., oft vor *g, gagantan, intfiegun* etc. (s. Sievers ausg. s. 22) und in andern denkm. (Pietsch 419). Die vorlage unsers textes hat abbreviaturen für nasale gehabt, s. o. bei besprechung der endung des dat. plur. In *wambnum* hat der abschreiber den ersten nasal gewiss fälschlich gesetzt (den haken über dem ags. *w* als zeichen für einen nasal fassend). Aber ohne nasal lesen wir in unserm texte *dechisto*, wo nach Scherers erklärung des wortes (Zs. f. d. altert. 26, 378 ff.) die vorlage *dēchisto* gehabt hat, oder dieses jedenfalls gemeint war.[1]) So kann also auch die vorlage *ūð* gehabt haben, *gūðhamun, gūðea, chūð*, oder blosses *chuð* etc. für das *unð*, das wir in der Lex salica geschrieben finden, *mit urchunðeôm*. Wir haben aber ein *o* in *odre* v. 12. Des abschreibers (A) *deo dreuuet* lässt erkennen, dass er das wort selbst nicht verstanden hat (worte sind sonst wol vom abschreiber A zusammengeschrieben und es findet sich auch wol zwischenraum zwischen teilen eines wortes, aber worte sind sonst nicht in der hs. falsch abgeteilt, abgesehn natürlich vom zeilen-

---

[1]) Die vorlage kann auch, wo die abschrift *(Hilti-, Hadu-)braht* hat, *brāt* mit schnörkel für den nasal oder blosses *brat* gehabt haben (daneben auch *ƀt*, wie in unsrer hs. v. 45 im namen *Heribrant*, mit durch das *b* hindurchgehendem nasalzeichen), und die abschreiber haben alsdann das in Fuldaer urkunden (s. Kossinna 24, 48 f.) im zweiten gliede von eigennamen äusserst geläufige ostfränkische *-braht* (wie die jüngere form war, älter *-praht*), = bair. *-perht*, alem. *-pert* dafür gesetzt. Wahrscheinlicher jedoch fassten die abschreiber *ƀt* als *-bert* und schrieben darum das ostfränkische *-braht*.

schluss). Der abschreiber war also nicht der Sachse. Sollen wir nun dieses einen *o* für *a* wegen das lied für ursprünglich sächsisch erklären? Ein *a* kann vom abschreiber fälschlich als *o* gelesen sein, wie vielleicht in *breton* (welches wort er wol auch nicht verstand) oder (nach der von Müllenhoff Denkm. [2] s. 259 ausgesprochenen vermutung, die er allerdings nicht für das wahrscheinlichere erklärt) in *stoptun*, wenn dies für *staptun* steht. Also die vorlage kann *aðre* für *āðre (ðeaðrewet)*, verschrieben oder undeutlich geworden, gehabt haben, entsprechend den *anðran, anðres* in der Lex salica.

Die andre möglichkeit ist die, dass der aufzeichner des liedes, der schreiber der vorlage, ein Angelsachse war. Er brauchte die ags. zeichen ð, *æ*, das ags. zeichen für *w*. Ein angelsächsischer aufzeichner könnte *oðre* geschrieben haben, wie ein andrer angelsächsischer schreiber zweimal ags. *oð* 'bis' geschrieben hat im 2. Basler recept, in rheinfränkischem dialekt, um 800. So kann der aufzeichner auch in *guðhamun, usere* etc., der formen seiner mundart gedenkend, das *n* ignoriert haben, während er es in dem im ags. nicht vorhandenen *chinð* setzte. (Ein solcher angelsächsischer schreiber muste den unterschied zwischen seinen tönenden medien und den hochdeutschen tonlosen (medien oder tenues), seinem *c* und dem hochdeutschen aspirierten *c* bemerken und konnte darum um so eher *p, t* für *b, d* und *ch* im anlaut schreiben.)

Auch das *wel* v. 59 kann von dem angelsächsischen schreiber herrühren. Das as. ags. *wel* hat nicht den vokal des ahd. *wela* eingebüsst, sondern hat die endung germ. *-a* aus vorgerm. *-om*, und diese form könnte auch hochdeutsch gewesen sein. Aber neben dem *wela* v. 46 hat dies *wel* doch am wahrscheinlichsten nicht ursprünglich an unsrer stelle gestanden.

Die aufzeichnung ist wenn der schreiber ein Angelsachse war im übrigen eine vorzügliche gewesen.

Vielleicht war diese erste aufzeichnung völlig mit angelsächsischen buchstaben geschrieben, ebenso wie die beiden Basler recepte. Der fehler *min* für *mir* v. 13 erklärt sich am besten bei annahme eines angelsächsischen *r* der vorlage (Schröder, Bem. zum Hildebrandsliede s. 192).

Ich will nun den text unsers liedes hersetzen in der äussern sprachform, die sich uns im vorhergehenden als die dieser ersten aufzeichnung ergeben hat. Ich setze demnach

w (als umschreibung des ags. zeichens) für *uu* der hs.; *sw*, *hw*, *tw* (ohne cursivdruck des *w*) für *su, hu, tu;*

ð für *d* (s. 56) (ohne cursivdruck des ð) und für *th;*

ch für *c* in *cnuosles;*

c für *k* in *skihit*, für *ck* in *asckim*, für *g* in *chuning* (s. 57);

c für *ch* in *Ôtachres* (s. 62, dazu s. 63 anm.)[1]);

h vor *r* und *w* wo es ursprünglich vorhanden war; *ih*, *ah* wo sie in der hs. ausgelassen sind;

mir für *mî;*

-m für *-n* des dat. plur., *-n* für *-m* in *gistuontum;*

-eo für *-o* in *liuto;*

*e*ᵒ für ahd. *eo* wo die hs. *e* hat, doch *breotan* für *breton* (dieses als schreibfehler gefasst: sollte es nicht das richtige sein, so wird doch ein wort gesetzt, das da gestanden haben könnte);

*e*ⁱ für ahd. *ei* wo die hs. *e* hat;

au für *ou* in *bougâ;*

ᵃ*o* für ahd. *ô* wo die hs. *o* hat in hochbetonter silbe (das ᵃ soll nur das *o* als den tiefvokal (low vowel) kennzeichnen, der dreimal in der hs. *ao* geschrieben wird, nicht aber andeuten dass die vorlage *ao* gehabt habe);

ǣ für ahd. *ê* in hochbetonter silbe (s. 67 f.);

ae für ahd. *ei* wo die hs. *ae*, *æ* oder *ę* hat (ohne cursivdruck);

oo für *uo* in *muotin*, wenngleich die vorlage wahrscheinlich *muotī* gehabt hat (s. 67), sonst

ō (als bezeichnung des langen offnen vokals) für *uo* der hs. und für ᵛ*o* (*f*ᵛ*ortos* 41, in diesem falle ohne cursivdruck);

ō (als zeichen desselben lautes) für ahd. *ô* in nicht hochbetonter silbe;

ē (als bezeichnung des langen offnen vokals) für späteres ahd. *ie* aus *ē* in hochbetonter silbe; wo die hs. einen haken hat als zeichen der offenheit des vokals (*ę*) wird dieser beibehalten); ebenso wird (ohne cursivdruck)

---

[1]) Wenn der laut die aspirata, *kh*, war (aus *-kkres*), so wäre die schreibung *ch* richtig, die schreibung *c* aber immerhin möglich (wie im Isidor *c* neben *ch* in *crcna* neben *erchno* steht); wenn der laut dagegen der spirant, *h*, war (aus *-kres*), so war die schreibung *c*, wenn nicht richtig, doch möglich, die schreibung *ch* aber für den schreibgebrauch des aufzeichners wahrscheinlich völlig verkehrt.

ę̄ gesetzt für denselben laut wo die hs. *œ* oder *ae* hat;

ē (als zeichen desselben lauts) für ahd. *ê* aus *ai* in nicht hochbetonter silbe (*sagês* etc., *dêm*) und wo dieser vokal hochtonig geworden ist (*dê* aus *þai*, ausser in v. 16 wo die hs. *ea* hat);

-o und *-e* als zeichen der kurzen offnen vokale, kürzungen dieser *ō* und *ē* im auslaut (für die zeit der aufzeichnung; zur zeit der abfassung des liedes können die vokale im auslaut noch lang gewesen sein, s. u. beim metrischen); wo die hs. einen haken hat als zeichen der offenheit dieses *-e* wird derselbe beibehalten (die hs. hat dies zeichen nur in *huîttę* 66, sonst *alte*, *frote*, *wuntane* etc., *sie* und enklit. *se*, dat. *lante*, *bûre*, *ente*, *hême* etc., opt. *warne*, *niuse:* die vorlage wird also in den meisten fällen einfach *-e*, nur in *hwîttę* oder *hwîttae* und vielleicht in einigen fällen mehr *-ę* oder statt dessen *-œ* oder *-ae* gehabt haben);

-u für *-o* in *suno, sę̂o* (s. 70), dativ *dero*, *-mo;*

-un für *-on* in *herron;*

-an für *-en* in *gôten;*

n vor *d* aus *ð* wo es nicht mitgeschrieben ist und *a* für *o* in *odre;* ebenso

a für *o* in *stoptun* (doch s. auch unten).

Der text bekommt bei diesem verfahren ein aussehen, wie es die vorlage gewiss nicht gehabt hat, wie sie es aber gehabt haben könnte. Die vorlage wird noch weniger konsequent in der lautbezeichnung gewesen sein, *œ* oder *ae* für *ē* und umgekehrt gehabt haben, u. a. Belassen sind indes nicht wenige doppelte bezeichnungen desselben lautes, die wahrscheinlich oder sicher aus der vorlage stammen, *h* und *k c* (lautend *χ*), *b* neben *p* im anlaut und auslaut, *anti* neben *enti, ao* (*taoc*) = *au, ei* = *ai* = *ae, ē* und *ę̄*, *ðea* neben *ðē*, *-e* und *-ę* als zeichen der kürzung von *ē* aus *ai* im auslaut, und ebenso nicht wenige gleiche bezeichnungen verschiedener laute und lautgruppen, *c* (tenuis) und *c* (= *h*), *p* (*b*) und *p* (*pf*), *t* (aus *d*) und *t* (= *tz, z*), *tt* (*tz, zz*), *tt* (= *ttz*) und *tt* (= *tzt, zt*), wozu vielleicht noch *tt* (aus *dd*) in *gileittōs* (doch war nach dem consonantischen *i* wohl einfaches *t* geschrieben, dem einfachen *t* = *z* nach consonantischem *o*, s. o., gemäss). Eine stehn bleibende doppelform ist noch *erðo* — *eððo.*

Ich setze im folgenden nur so viel vom liede in der erschlossenen älteren form her, als ich für demselben ursprünglich angehörig halte,

nicht das meiner ansicht nach an versen und einzelnen wörtern bis zur ersten aufzeichnung hinzugekommene oder bei dieser irrtümlich hineingekommene. (Einige flickwörter, die für den vers besser fehlen, sind in kleinerer schrift gedruckt und eingeklammert.) Der jüngere abschreiber, der schreiber unsrer handschrift (mit seinem helfer), hat nichts hinzugefügt: alles was wir in seinem texte lesen hat, wie wir mit sicherheit erkennen, bereits in seiner vorlage gestanden.

2. Text.

Handschriftliche überlieferung
des 9. jahrhunderts.

1 Ik gihorta ðat seggen
ðat sih urhettun   æ̂non muotin
Hiltibraht enti Haðubrant   untar heriun tuem:
4 sunufatarungo   iro saro rihtun,
garutun ŝe iro guðhamun,   gurtun sih iro suert ana,
helidos ubar ringa,   do sie to dero hilt$_i$u ritun.

7 Hiltibraht gimahalta,   Heribrantes sunu,
her uuas heroro man,
ferahes frotoro,   her fragen gistuont
9 fohem uuortum,   wer sin fater wari,
fireo in folche,

11   'eddo welihhes cnuosles du sis:
ibu du mi ęnan sages,   ik mi de odre uuet
chind, in chunincriche: chud ist min al irmindeot.'

14 Hadubraht gimahalta,   Hiltibrantes sunu:
dat sagetun mi   usere liuti,
16 alte anti frote,   dea érhina warun,
dat Hiltibrant hætti min fater: ih heittu Hadubrant.

18 forn her ostar gihueit,   floh her Otachres nid,
hina miti Theotrihhe,   enti sinero degano filu.

Das Hildebrandslied

in der älteren schreibung der vorlage
des 8. jahrhunderts.

1.

Ik (gi)h^{a}orta ðat sih urhe^{i}ttun   aenō*m* mooti*m*
3 Hiltibra*n*t enti Haðubrant   untar heriu*m* twe^{i}m:
4/5 sunufatarungo   iro swert gurtun,
6 heliðōs ubar *h*ringâ,   ðō sie tō (ðeru) hiltiu ritun.

2.

7 Hiltibra*n*t gimahalta,   her *w*as h**æ**rōro man.
ferahes frōtōro,   her frâgēn gistōnt,
ðeotgomo bettisto,   *ðegan iungiran*
9 f^{a}ohēm *w*ortum,   *h*wer sîn fater wâri.

3.

11 ‘*sage mir h*welîhhes *chunnes*   eððo c*h*nōsles ðû sîs
10 firi*h*eo in folche,   *eððo hwer ðîn fater wâri:*
12 ibu ðû mi*r* aenan sagēs,   ik mir ðē *an*ðre *w*e^{i}t,
chinð, in chunincrîche: chu*n*ð ist mi*r* al irminðeot’.

4.

14 Haðubra*n*t gimahalta,   Hiltibrantes sunu:
‘ðat sagētun mi*r*   *swâs*e liuti,
16 alte anti frōte,   ðea **æ**rhina wârun,
ðat *her* Hiltibrant hętti,   *Heribrantes sunu.*

5.

18 forn her ^{a}ostar giweit,   fl^{a}oh her ^{A}otacres nîð.
hina miti Ðeotrîhhe,   enti sînero ðegano filu.

20 her furlaet in lante   luttila sitten
prut in bure,   barn unwahsan,
arbeo laosa: hera& ostar hina.

23 d& sid Detrihhe   darba gistuontum
fatereres mines: dat uuas so friuntlaos man,
25 her was Otachre   ummett irri,
degano dechisto,   unti Deotrichhe
darba gistontun,
27 her was eo folches at ente,   imo puas eo feh&a ti leop.
chud was her   chonnem mannum.
ni waniu ih iu lib habbe'.

30 'w&tu irmingot' quad Hiltibraht   'obana ab heuane,
dat du neo dana halt   mit sus sippan man
dinc ni gileitos'.

33 want her do ar arme   wuntane bouga,
cheisuringu gitan,   so imo se der chuning gap,
35 Huneo truhtin: 'dat ih dir it nu bi huldi gibu'.

36 Hadubraht gimalta,   Hiltibrantes sunu:
'mit geru scal man   geba infahan,
ort widar orte:
39 du bist dir alter Hun,   ummet spaher,
spenis mih mit dinem wuortun,   wili mih dinu speru werpan.

41 pist also gialt& man,   so du ewin inwit fŏrtos:
dat sagetun mi   sȩolidante
43 westar ubar wentilsȩo,   dat man wic furnam:
tot ist Hiltibrant,   Heribrantes suno'.

45 Hiltibraht gimahalta,   Heribtes suno:
'wela gisihu ih   in dinem hrustim,
47 dat du habes heme   herron goten,
dat du noh bi desemo riche   reccheo ni wurti.

20 her furlęt in lante   luttila sitten
prût in bûre,   barn unwahsan.

6.

23 sîð Deotrîhhe   ðarbâ gistōntu*n*
fateres mînes: ðat *w*as sō friuntlaos man,
27 (her was) eo folches at ente,   imu was (eo) feh*ta* ti leop,
chu*n*ð was her *managēm*   chōnnēm mannum'.

7.

Hiltibra*n*t *gimahalta*,   *Heribrantes sunu:*
30 'wettu irmingot   obana ab hevane,
31 ðat ðû neo ðana halt   mit sus *nâh*sippan man,
ðegan leobōsto,   ðinc ni gileitōs'.

8.

33 want her ðō a*b* arme   wuntane b*a*ugâ,
cheisuringu gitân,   sō im*u* se ðer chuninc gap,
35 Hûneo truhtîn: 'ðat ih ðir it nû bî hulðî gibu:
ih bim fater ðîn Hiltibrant,   *ðer was sō friuntlaos man*'.

9.

36 Haðubra*n*t gim*ah*alta,   Hiltibrantes sunu:
'mit g*æ*ru scal man   geba infâhan:
39 ðû bist ðir altēr Hûn,   ummet spâhēr,
spenis mih (mit) ðînēm wortu*m*,   wili mih ðînu speru werpan.

10.

41 pist alsō gialtēt man,   sō ðû e*o* inwit fōrtōs:
ðat sagētun mi*r*   s*æ*ulîðante
43 westar ubar wentils*æ*u,   ðat *i*nan wîc furnam:
t*a*ot ist Hiltibrant,   Heribrantes sun*u*.'

11.

45 Hiltibra*n*t gimahalta,   Herib*ran*tes sun*u*:
'wela gisihu ih   in ðînēm *wî*chrustim,
47 ðat ðû habēs he*i*me   h*æ*rr*un* gōt*an*,
ðat ðû noh bî ðesem*u* rîche   reccheo ni wurti.

49 welaga nu, waltant got' quad Hiltibrant, 'wewurt skihit!

50 ih wallota sumaro enti wintro sehstic ur lante,
dar man mih eo scerita in folc sceotantero,
so man mir at burc ęnigeru banun ni gifasta:
53 nu scal mih suasat chind suertu hauwan,
breton mit sinu billiu, eddo ih imo ti banin werdan.

55 doh maht du nu aodlihho, ibu dir din ellen taoc,
in sus heremo man hrusti giwinnan,
57 rauba bihrahanen, ibu du dar enic reht habes.

58 der si doh nu argosto' quad Hiltibrant 'ostarliuto,
der dir nu wiges warne, nu dih es so wel lustit,
gudea gimeinun: niuse de motti,
61 werdar sih hiutu dero hregilo hrumen muotti,
erdo desero brunnono bedero uualtan'.

63 do lęttun se ærist asckim scritan,
scarpen scurim, dat in dem sciltim stont

65 do stoptū to samane staim bort chludun,
hevwun harmlicco huittę scilti,
67 unti im iro lintun luttilo wurtun
giwigan miti wābnū

* * *

12.

55 maht ðû nû aoðlihho, ibu ðir ðîn ellen taoc,
in sus hǣrem*u* man hrusti giwinnan,
57 rauba birahanen, ibu ðû ðâr e[i]nîc reht habēs.
49 welaga nû, waltant got, wǣwurt scihit!

13.

50 ih wallōta sumaro enti wintro sehstic ur lante,
52 ðâr man mir at burc aenîgeru banun ni gifasta:
nû scal mih swâsat chinð swertu hauwan,
bre*o*t*a*n sînu billiu, eððo ih im*u* ti banin werðan.

14.

58 ðer sî ðoh nû argōsto [a]ostarliut*e*o,
ðer ðir nû wîges warne, nû ðih (es) sō wel*a* lustit
61 erðo ðih hiutu ðero hregilo rûmen,
erðo ðesero brunnōno bǣðero *w*altan.'

15.

63 ðō lęttun se ǣrist ascim scrîtan,
. . . .
64 scarpē*m* scûrim, ðat in ðēm sciltim stōnt
sper gihweðeres: . . . .

16.

65 ðō st*a*ptun tō samane staimbortchlûðun,
heuwun harmlîcco hwîttę scilti,
67 unti im iro lintûn luttilo wurtun
giwigan miti wâbnum, ...

* * *

Bemerkungen.

Zu strophe 1. *Ik gihôrta đat seggen,* wie das lied in unsrer überlieferung anhebt, ist nicht ein halbvers, der das fehlen eines zweiten halbverses voraussetzt, wie denn auch Braune (im Ahd. lesebuch) und andre mit recht nicht das zeichen der lücke eines halbverses folgen lassen. Wenn in unsrer hs. auf *seggen* ein punkt folgte, so würde dies beweisen, dass zur zeit der aufzeichnung die vorhergehenden worte als ein halbvers gerechnet wurden, denn in unsrer hs. sind die punkte (abgesehn von den das wort *iro* in v. 5 einschliessenden) niemals fälschlich gesetzt: überall zeigen sie vers- oder halbversschluss an. (Nur zu ende der zeile ist der punkt in der regel nicht gesetzt, da hier der zeilenschluss zu genügen schien.) Diese punkte müssen aus der vorlage stammen, denn der abschreiber hat was er schrieb nicht überall verstanden und darum nicht die versabteilung setzen können: wol kann er umgekehrt punkte in der vorlage übersehen haben. In unsrer hs. steht der erste punkt nach *muotin:* alles bis dahin wird vom aufzeichner als ein vers gefasst worden sein. Es ist hier nicht als 2. halbvers etwas zu ergänzen von der art wie *í sǫgum fornum* (vgl. Müllenh., Denkm. [2] 256) oder *sanges wîse liuti* (Grein), denn was folgt war nicht (wie Muspilli 37) etwas nicht jedem bekanntes, sondern etwas das jeder zuhörer eben so gut wuste wie der sänger. Vielmehr ist *đat seggen* hier ein den vers überfüllender unursprünglicher zusatz zur epischen formel *ik gihôrta.* Der auftakt kann erleichtert werden durch streichung des *gi-*, vgl. Muspilli *daz hôrtih,* Beowulf 2172,1 *Hŷrde ic* (zu lesen *Hŷrdic*) *þæt hê đone healsbeah:* zu lesen ist *Ik hṓrta* oder *Hṓrtih đat sih úrhêttun* (wegen des metrischen s. u. im anhang; man kann indessen, wenn man es vorzieht, auch mit mehrsilbigem auftakt lesen *Hôrtih đat sih úrhê'ttun*).

Ein kompositum der bedeutung 'sohn und vater' konnte (v. 4) im altgermanischen nur éine endung haben, die des nom. des duals. Diese endung haben wir denn auch an unsrer stelle in unserm alten

liede erhalten: dieselbe hat also zur zeit der abfassung bestanden, wenn auch vielleicht bereits als antiquität oder nur in erstarrten wörtern. Die einzige gemein-indogermanische endung des nom. dual. von *o*-stämmen war *-ōu*, woraus regelrecht germ. *-au*, ahd. *-o*, *sunufatarungo*, vgl. das zahlwort indogerm. *octōu* mit derselben dualendung (sanskr. *aṣṭáu*, gr. *ὀκτώ* lat. *octo*), germ., got. *ahtau* ahd. *ahto*. Über die dualendung der *o*-stämme, indog. *ōu*, s. Mehringer, Kuhns Zeitschr. 28, 217 ff.

V. 3 in *Hiltibrant enti Haðubrant* ist das zweisilbige *enti* für den vers ungut (x́ x x̀ x | x́ x x̀): zwei ¹/₈töne in der senkung statt eines ¹/₄tons (s. u.). *enti* ist hier jedenfalls nur ein notbehelf, vom aufzeichner eingesetzt. Früher bildeten zwei zusammengestellte enge zusammengehörige namen ein kompositum, und ursprünglich verlangte eine solche zusammenstellung wie 'die beiden Hildebrand und Hadubrand' mit notwendigkeit die dualendung, dieselbe genügte aber an der ersten stelle: 'die beiden Hildebrand (nämlich Hildebrand und)' Hadubrand, wie *Αἴαντε Τεῦκρός τε* (*Αἴαντε* bedeutet allein schon 'die beiden, Aias (und Teukros)'), im pronomen *wit* 'wir beide, nämlich ich und' *Scilling*, s. J. Wackernagel, Kuhns Zeitschr. 23, 302 ff., verf. Ae. volksepos 1, 59. Zur zeit, wo der dual *sunufatarungo* lebte, wird es auch noch geheissen haben können *Hiltibranto Haðubrant*, sonst einfach *Hiltibrant Haðubrant*.

In den text setze ich diese form: *ðat sih urhêttun . . Hiltibrant Haðubrant*, nom. = acc., d. h. der eine den andern, einander.

In v. 5 ist es eine abweichung von älterer westgermanischer regel, dass im zweiten halbvers *gurtun sih iro suert ana* (der nicht neu anhebt nach starker interpunktion, nur den satz fortführt) das verbum allitteriert und den hauptaccent trägt vor dem nomen, vgl. Schröder, zum Hildebrandsliede 197. Die beiden vorhergehenden halbverse 4, 2 *iro saro rihtun*, 5, 1 *garutun se iro gūðhamun* besagen genau das gleiche: éinmal war diese bemerkung schon unnötig, zweimal ist zuviel. War sie gemacht um anzukündigen dass die beiden helden panzer hatten (das bei weitem kostbarste stück der ausrüstung, s. H. Lehmann, Brünne und helm im ags. Beowulfliede, Leipzig 1885, s. 12), so liegt dies schon in *hringâ* v. 6 und hier haben wir noch die genauere bestimmung dass es ringpanzer waren. Die beiden halbverse 4, 2. 5, 1 sind ein zusatz des 8. jahrhunderts: ursprünglich

allitterierte nicht *saro* sondern *swert* mit *sunufatarungo*, und es hiess *iro swert gurtun* (*ubar hringâ*, vgl. ae. *ȝyrd ðîn sweord ofer ðîn ðéoh* Ps. ed. Thorpe 44, 4).

Strophe 2—3. V. 7—13 sind zwei strophen gewesen. Zwischen den nicht zusammenpassenden halbversen *fireo in folche*, fortsetzung der vorhergehenden indirekten frage, und *eddo hwelîhhes cnuosles dû sîs* mit direkter frage, steht es frei eine beliebig grosse lücke anzunehmen. Die erste strophe entbehrt, wenn wir 7, 2 *Heribrantes sunu* mit Lachmann als reminiscenz des aufzeichners aus v. 44 f. streichen, nur eines letzten halbverses 10, 2. Die folgende strophe müste vorne $1^1/_2$ verse verloren haben, den anfang der direkten frage enthaltend. Wer will mag sich dabei beruhigen. Ich nehme indessen anstoss an zwei dingen. Zunächst an dem aufeinanderfolgen dreier verse 8—10 mit dem gleichen *f* als allitterierendem konsonanten. Vgl. Vetter, Zum Muspilli und zur germ. allitterationspoesie s. 63, der hier, nach Lachmann, den fall für zulässig erklärt beim vorhandensein überschlagender allitteration im zweiten verse, *fôhem wortum: fater wâri*, was mich aber nicht hinlänglich befriedigt. Der gleiche anlaut der beiden ersten verse 8. 9 könnte, wenn wir zwischen diesem und v. 10 eine lücke annehmen, vielleicht damit entschuldigt werden, dass die verse der letzte und der erste zweier halbstrophen wären, wie gleiche allitteration des letzten verses einer strophe und des ersten der folgenden unbedenklich ist: so in v. 44. 45, mit v. 35. 36 (zwischen denen jedoch ein vers ausgefallen ist) und v. 1. 2 im 2. Merseburger zauberspruch (wo in v. 2 jedenfalls ein mit *Balderes* allitterierendes wort an der stelle von *vuoz* gestanden haben muss, s. o. s. 51) dem einzigen von Vetter a. a. o. gefundenen falle gleicher allitteration zweier halbverspare im ahd. ohne den entschuldigungsgrund der daneben bestehenden überschlagenden allitteration, wie er (aber nach strophenschluss) in v. 7 vorliegt. Ausserdem vermisse ich aber im halbverse *her frâgên gistuont*, oder nach demselben, ein objekt, auf welches sich das *sîn* in v. 9 bezöge, und zwar ausgedrückt durch ein nomen, denn ein pronomen *inan* vor *frâgên* würde auch ohne deutliche beziehung dastehn. Ich glaube nicht dass ein solches nomen hier fehlen konnte, nehme demnach an, dass zwischen den beiden ersten versen mit *f* ein vers mit Hadubrand bezeichnendem

acc. ausgefallen ist. Dass ein solcher in der erinnerung vor der aufzeichnung schwinden konnte, ist leicht zu begreifen. Der gleiche anlaut der beiden nach seinem ausfall zusammentreffenden verse war im gelesenen kunstepos nicht störend: beim übergang zu diesem kam wol die licenz auf, die nach dem was wir sehn im ältern gesungenen, strophischen epos im ahd. nicht bestand. Die indirekte frage beschränkte sich dann auf das *hwer sîn fater wâri* (vgl. Heliand 4972 *ina . frâgodun . .*, *huilikes hê folkes uuâri: 'Ni bist thu* etc.), und nach diesem fand strophenschluss statt. Der von mir im texte in cursivschrift ergänzte vers zwischen 8 und 9 soll nur andeuten, welches inhalts der fehlende vers gewesen sein kann, er kann nicht beanspruchen wollen, den ursprünglichen wortlaut zu treffen. Dasselbe gilt von den ergänzungen v. 32, nach v. 35 (und unten v. 63 ff.). Was hier fehlt konnte auf hundert verschiedene weisen gesagt werden, und ein althochdeutscher sänger verstand es besser einen gedanken in einem ahd. verse zum ausdruck zu bringen, als ein heutiger deutscher philologe.

Grein ergänzte v. 10 und 11 (diesen nach Heliand 2656):

fireo in folche, *frôtero liuteo:*
'*Chūdi dîna chuniburt* eddo welîhhes cnuosles dû sîs!

Wenn die direkte frage diese kurze fassung hatte, dann muss das *ęnan* im folgenden verse auf *cnuosles* bezogen werden. Nach *dînes cnuosles* wäre das *ęnan* genügend, aber nicht nach *hwelîhhes cnuosles.* Wir können das *ęnan* nicht ins nhd. als 'einen' übertragen ohne 'desselben' oder ein nomen hinzuzufügen. Das *ęnan* lässt anstatt des interrogativen einen bestimmten gen. des sing. oder plurals vermissen. Es steht uns indessen völlig frei, die beiden vorhergehenden verse umzustellen. Wenn das gedächtnis des aufzeichners oder seines gewährsmannes nur noch die beiden halbverse von den vieren zu tage treten liess, dann können sie ebenso gut in der einen wie in der andern ordnung einander gefolgt sein, ja es ist das wahrscheinlichste dass sie zusammenstanden, und das konnten sie nur in der umgekehrten ordnung. Stellen wir sie um, dann kann sich *ęnan* auf *fireo* und auf Greins *frôtero liuteo* beziehn (dieses passte zwei verse nach *frôtôro* weniger gut, hier im zweiten vers einer folgenden strophe passt es gut). Es ist auch fürs epos weit besser eine formel wie *fireo in folche* mit dem was darauf folgte in direkter frage als

in indirekter zu brauchen, und ebenso die indirekte frage, die den inhalt des folgenden ankündigen soll, kürzer, die direkte frage aber länger sein zu lassen als den einen vers, den Grein ihr gab.

Nachdem dieses bereits geschrieben und der text danach gestaltet war

sage mir đîna chuniburt, eððo *h*welîhhes *ch*nōsles ðû sîs
firi*h*eo in folche *frōtero liuteo.*

bin ich durch Braunes aufsatz 'Mhd. *ein* als demonstrativpronomen' Beitr. 11, 518 ff. zu der erkenntnis gekommen, dass *ę̄nan* im folgenden verse hier nicht heissen kann 'einen beliebigen', auf einen vorhergehenden gen. bezüglich, sondern bedeuten muss 'den einen', 'diesen einen' (vorher bezeichneten), nämlich deinen vater. Hildebrand, der Hadubrand nach dem geschlecht gefragt hat, sagt, es genüge wenn er nur seinen vater nenne, er wisse dann selbst schon das geschlecht und dessen übrige glieder. Demgemäss nennt Hadubrand in seiner antwort v. 17 seinen vater, nicht das geschlecht. Die frage nach dem vater wird der nach dem geschlechte gefolgt sein. Das *hwer sîn fater wâri* v. 9 ist nicht die frage, sondern nur die angabe des hauptinhalts derselben, auf den später Hadubrand antwortet, von seiten des sängers des liedes. Die frage lautete demnach:

*sage mir h*welîhhes *chunnes* eððo *ch*nōsles ðû sîs
firi*h*eo in folche, *eđđo hwer đîn fater wâri:*
ibu ðû mir aenan sagēs,

etc. *fireo in folche* passt weit besser zu *cnuosles* als wie im überlieferten text zu *fater.* Das doppelte *hwer dîn fater wâri* kann leicht das gedächtnis des aufzeichners in verwirrung gebracht haben. Er kam nach dem ersten *fater wâri* zunächst auf *fireo in folche,* stutzte dann aber vor schreibung eines *eddo hwer dîn fater wâri* und trug statt dessen den vorher übersehenen vorhergehenden vers in der gestalt *eddo hwelîhhes cnuosles dû sîs* nach. *welîhhes chunnes eddo cnuosles* ist schon früher (nach Heliand 223) von Feussner ergänzt worden.

In **strophe** 4 ist der vierte vers metrisch sehr ungut überliefert *dat Hiltibrant hætti mîn fater: ih heittu Hadubrant:* im ersten halbvers zu viele silben (s. u.), im zweiten (vgl. Sievers, Beitr. 10, 542) entweder doppelte allitteration oder zu wenige. Diesem *Hâdu-*

bránt (ẋ x | ⊥́), vergleicht sich in unserm liede nur v. 34 *chúning gáp* (ẋ – | ⊥́), wo die sache durch die länge der zweiten silbe etwas besser ist, wo aber das ältere lied *chúning furgáp* gehabt haben kann (oder auch ein ganz andres verb für *gap*, da *gibu* im nächsten verse folgt). Im 2. halbvers nennt Hadubrand seinen eignen namen, nach dem Hildebrand doch gar nicht gefragt hat. Im folgenden v. 18 aber redet Hadubrand von seinem vater mit dem pronomen *her*, als ob das in 17, 1 gesagte unmittelbar vorherginge, der inhalt von 17, 2 gar nicht vorhanden wäre. Wenn die sonstigen bedenken nicht beständen und *ih heittu Hadubrant* echt sein könnte, dann müste es in parenthese gesagt sein. Der 1. halbvers *dat Hiltibrant hætti* wird überladen durch das angehängte *mîn fater*. Die einfachste, am meisten der überlieferung rechnung tragende herstellung des verses wäre die, aus dem *mîn fater* einen halbvers zu entnehmen unter ersetzung des *mîn* durch den gen. des im 2. halbvers enthaltenen namens:

ðat Hiltibrant hētti   Haðubrant*es* fater.

Was im 2. halbvers überliefert ist wird der aufzeichner bei ungenauem gedächtnis selbst formulirt haben. Mit grösserer änderung könnte man das überlieferte *heittu Hadubrant* wahren, indem man es umgestellt in den 1. halbvers setzt: *dat ih Hadubrant heittu, Hiltibrant mîn fater was* (zum indicativ vgl. v. 43 nach demselben *dat sagētun*). Der vater wäre dann passend im letzten halbvers unmittelbar vor dem pronomen *her* genannt. Hildebrand fragte im vorhergehenden, wer der vater war, nicht wie der vater hiess: Hadubrand könnte dem entsprechend antworten, nicht dass sein vater Hildebrand hiess (was ein beliebiger dieses namens sein könnte), sondern dass Hildebrand (der bekannte) sein vater war. Wenn ich aber mit dem zur vorhergehenden 3. strophe, speciell zu *ęnan*, bemerkten recht habe, dann scheint es mir das beste, das *mîn fater* und den 2. halbvers als vom aufzeichner herrührend einfach zu streichen und jenes nach bedarf durch das pronomen im auftakt zu ersetzen:

ðat *her* Hiltibrant hētti,   *Heribrantes sunu.*

'Heribrandsson' wäre als mit zum namen gehörig zu betrachten: mit diesem zusatz war auch Hildebrand sofort als nicht ein beliebiger, sondern der bekannte bezeichnet.

Dem v. 15 fehlt in der überlieferung die allitteration. Der

1. halbvers war, da er in v. 42 wiederkehrt, eine stehende formel, das folgende *ūsere* vor *liuti* muss also im gedächtnis als aushülfe für ein andres wort eingetreten sein. Zacher (Zs. f. d. phil. 4, 469) conjicierte *snottare*, nach welchem aber *frôte* nicht viel neues bringen würde. Wir vermissen ein synonym zu *ūsere*, denn gerade solche waren es die zuerst dem knaben über seinen vater auskunft gaben: ich denke *swâse liuti*.

Strophe 5—6. Wir haben v. 18—28 ohne das zweite *darbâ gistōntun* $11^{1}/_{2}$ verse: 4mal 2 verse, 3 verse, einen halben vers, was drei strophen sein könnten, wenn wir zum schlusse einen halbvers ergänzen. Dieser letzte vers würde sich zu den dreien stellen.

Der letzte halbe vers 'ich glaube nicht mehr, dass er am leben ist' kann aber nicht bestehn bleiben, wenn v. 23 besagt 'später muste Dietrich lernen meinen vater zu entbehren', daher Müllenhoff den nicht allitterierenden halbvers gestrichen hat. Will man ihn halten, dann müste *sîd Dêtrîhhe darbâ gistuontun* heissen 'später bekam Dietrich gebrauch für meinen vater'. Diese bemerkung könnte aber nicht nach dem bericht von Hildebrands flucht mit Dietrich v. 18 bis 22, sondern nur vor demselben stehn.

Die beiden verse 25 f. stehn sicher an einer unpassenden stelle. Müllenhoff meint: 'hier scheint doch die ordnung der sätze und gedanken gestört zu sein: sie wäre jedesfalls besser, wenn 25. 26 auf 22 folgten: Hildebrand gieng davon und liess weib und kind in not, weil er dem Otacker überaus ergrimmt, dem Dietrich aber der liebste degen war'. Diese letzte bemerkung stände aber noch besser, finde ich, nicht als grund nachher, sondern als vorbemerkung vorauf; die beiden verse 25—6 aber würden die beiden folgenden, die eine ähnliche allgemeine bemerkung enthalten, nach sich ziehn.

Wollen wir alle 12 verse behalten, so wäre die richtige ordnung demnach diese:

28 chu*n*ð was *mîn fat*er   chonnēm mannum,   (5.)
27 eo folches at ente,   imo was (eo) fehta ti leop:
25 ummett irri   was her *A*otacre,
ðegano ðe*n*chisto   *mi*ti Ðeotrîchhe.
23 sîð Ðeotrîhhe   ðarbâ gistōntu*n*   (6^{a}.)
fateres mînes,   ðat *was* sō friuntlaos man:

18 (forn) her *a*ostar giweit, fl*a*oh her *A*otacres nîð,
hina miti *Đ*eotrîhhe, enti sînero ðegano filu.
20 her furlēt in lante luttila sitten (6 b.)
prût in bûre, barn unwahsan,
arbeo laosa, her *r*aet *a*ostar hina:
29 ni wâniu ih iu lîb habbe *mîn leobēr fater*'.

Folgte v. 23 ursprünglich auf 26, so würde dies das *unti Deotrîchhe darbâ gistōntun* der hs., das aus der vorlage stammen müste, an der stelle von 26, 2 erklären.

Aber ich glaube nicht, dass der letzte halbe vers (29) haltbar ist. Das *unti* vor diesem *Deotrîchhe darbâ gestōntun*, ob es nun aus der vorlage stammt, oder vom abschreiber für *miti* verlesen ist (in welchem fall das *ðarbâ gistōntun* in der vorlage nur einmal, v. 23 stand) beweist dass der schreiber das folgende verstand als besagend, dass Hildebrand gestorben sei. Und nach v. 42—4 hat Hadubrand bestimmt von seefahrenden gehört: 'tot ist Hildebrand'. Also konnte er hier nicht sagen *ni wâniu ih iu lîb habbe*. Müllenhoff streicht mit recht 'die prosaische, weder der form noch dem ausdrucke und satzbaue nach poetische zeile'. Schröder findet dass der zusatz 'den einfachen gedankenfortschritt: 'Hildebrand floh, dann starb er, nach einem unstäten, kampf- und ruhmreichen leben', am schlusse der rede verunstaltet'. Zum schlusse v. 29 passt auch nicht die folgende antwort (Lachmann s. 139, Schröder s. 206).

Ferner ist mir die oben dieser voraufgehende zeile 22 anstössig. Der zweite halbvers wiederholt zur genüge gesagtes mit denselben worten: *ôstar* ist v. 18, *hina* v. 19 gesagt, *her raet* ist = *giweit*, als etwas neues bringend wäre es lächerlich. 'Anmutig' kann ich nicht mit Schröder s. 202 diese wiederholung finden. Im ersten halbvers ist das schwache neutrum *laosa* auffällig ('freilich . . . auffallend, aber nicht mehr als v. 60 *gimeinûn*', sagt Müllenhoff, doch dieser v. 60 ist sicher unursprünglich, s. u.), und was die sache betrifft, so würde Hadubrand als 'seiner erbe ledig, beraubt' in 'folge der flucht des vaters' (Müllenhoff) wol nicht dem Hildebrand gegenüber dastehn wie v. 46—8 beschrieben ist.

Endlich die beiden verse, die nach Müllenhoff 'die ordnung der sätze und gedanken' stören, glaube ich am liebsten völlig entfernen zu müssen. Den ersten, v. 25 *her was Ôtachre ummett irri*, erweist,

wie er überliefert ist, die doppelte allitteration im zweiten halbvers als einen jüngeren zusatz. Auf zwei verse verteilt, wie Rieger will (wobei zwei halbverspare die gleiche allitteration bekommen würden), weiss ich mir ihn nicht in einem befriedigenden zusammenhange mit irgend welchen andern worten, obwol ich es versucht habe, zu denken. Dass Hildebrand dem Otachar feind war brauchte neben v. 18 überhaupt nicht gesagt zu werden (am wenigsten n a c h v. 18), es wird hier aber gesagt mit zu starkem ausdrucke in einer für mein gefühl unschönen weise. Das folgende *unti Deotrîchhe darbâ gistōntun* ist am wahrscheinlichsten nur aus v. 23 wiederholt, indem bei der aufzeichnung 'hier des schreibers gedächtnis ins schwanken geriet' (Müllenhoff [2] 261). Auch wenn die vorlage *miti Deotrîchhe* gehabt haben sollte, oder andre worte deren der aufzeichner sich nicht entsann früher den zweiten halbvers von 26 bildeten (*demo Deotmâres sune* oder älter *suniu* Müllenhoff, oder *her bî Deotrîchhe stuont* Schröder), kann der vers nicht von dem vorhergehenden getrennt werden: der interpolator des unleidlichen verses 25 kann ja wohl daneben einen verträglichen zu stande gebracht haben, gegen den nichts weiter einzuwenden ist als der ort wo er steht. V. 27 schliesst sich wenn wir 25—6 entfernen aufs genaueste an v. 24 an, wie Müllenhoff gezeigt hat. Das von Lachmann und Müllenhoff aus für mich nicht vorhandenem grunde gestrichene *her was* fehlt besser zur erleichterung des auftakts. Im 2. halbvers fehlt aus demselben grunde besser das *eo*, das nach dem *eo* im 1. halbverse unschön ist und ohne welches der halbvers genau so viel oder mehr besagt als mit demselben.

Ohne 22. 25 f. 29 bilden die verse 18 ff. in der ordnung wie sie stehn zwei strophen. Mit *sîd* v. 23 hebt unter allen umständen besonders gut eine neue strophe an. Die (durch überschlagende allitteration in v. 24 gemilderte) gleiche allitteration der verse 24 und 27 ist vielleicht mit dem dazwischen fallenden halbstrophenschluss entschuldigt. Sollte sie für die zeit der abfassung des liedes auch in diesem falle unzulässig gewesen sein, dann müsten die beiden verse 27—8 mit der voraufgehenden interpolation 25—6, die im anschluss an diese beiden folgenden verse einmal hier eingesetzt ist, ursprünglich als allgemeine bemerkung vor v. 18 gestanden haben (hier würde der gedanke der interpolation 25 f., abgesehn von dessen ausdruck, am besten passen): v. 27—8. 18—9 würden dann die erste, 20—1. 23—4

die zweite strophe bilden. Die worte *dat was sō friuntlaos man* würden sehr schön die strophe und die rede Hadubrands beenden. In diesem *sō* im anschluss an das vorhergehende liegt sehr viel: es liegt darin, dass Hildebrand nie zurückkehrte, dass er weib und kind nie wieder sah, also eben der gedanke den Müllenhoff für den fall dass etwas fehlen sollte zum schlusse der rede Hadubrands noch ausgedrückt wünschte.

In **strophe** 7 fehlt nur der vom aufzeichner fortgelassene den redenden ankündigende vers = 45 und in v. 32, wie bereits Schröder s. 199 annimmt, eine anrede, dazu in v. 31 das von Grein ergänzte *nāh-*. Das *quad Hiltibrant* in v. 30. 49. 58 ist, ebenso wie die *quað hê* im Heliand, nur eine redaktionelle note des aufzeichners.

Das noch nicht befriedigend erklärte wort *wettu* v. 30 scheint mir nicht den diphthong germ. *ai* gehabt haben zu können. Das wort ist mit dem verschlungenen *et* geschrieben: wir finden nun in unserm texte diese ligatur gebraucht, abgesehn von *fehta*, nur 1) für ahd. *ēt*, in *gialtēt* (nicht im zweimaligen *sagētun*, ob die vorlage *sagtun* hatte?), und für *e* + *t* in *raet*, aber niemals für ein solches *aet* selbst oder für *êt* = *eit*, nicht in *Dêtrîhhe* (weil die vorlage *eo* hatte?), also wäre vor dem *et*-zeichen noch ein *a* zu erwarten gewesen, wenn das wort den diphthong *ai* gehabt haben sollte; 2) nur für *e* + *t* = ahd. *t* aus *d*, nie für *e* + *t* = *z*, also in *raet*, aber nicht in *wêt*, nicht in *urhêttun*, *furlaet*, *lęttun*, *hætti*, nicht in *breton*, dessen *t* nach unsrer erklärung = *z* sein soll, nicht in dem zweimaligen *ummet (tt)*. Dieser zweite punkt beweist, dass das *t* = *z* ein andrer laut war als das *t* aus *d*, also, wenn nicht der abschreiber dies bemerkt haben sollte, müssen die *et*-zeichen aus der vorlage stammen. Danach könnte also in *wettu* das *e* nur ein ahd. *ę* (später *ê*), oder dessen kürze, der umlaut, und das *tt* nur ein ahd. *t* + *t* gewesen sein: dies würde auf ein früheres *wadj-* führen. Man denkt sofort an das bekannte verbum (nhd. ich wette), welches, hier eingesetzt, die bedeutung ergeben würde 'ich setze ein pfand ein' (oder 'ich appelliere an Irmingot'? vgl. die bedeutung im schwedischen), aber die form müste dann *wettōm* lauten. Das consonantische *i*, das vor auslautendem vokal, vor *u* als *i* und vor *o* als *e*, sich hätte zeigen sollen, wäre der regel gemäss vor vokal + cons., *-ōm*, geschwunden,

s. o. s. 64 f. Das *-m* könnte in der vorlage durch ein nasalzeichen über dem vokal ausgedrückt und dieses zeichen undeutlich geworden oder von dem abschreiber übersehen sein. An ein älteres **wadjan* der 1. schw. conj., neben und verschieden von diesem *wadjōn* zu denken, wäre mehr gewagt. Eine verbalform muss die vorliegende jedenfalls sein, da sie sich nicht an der allitteration beteiligt. (Ist *it* in v. 35 das *wetti?* vgl. *hyldo tô wedde* Beowulf: nach dem voraufgehenden, v. 33 f., muste es sonst heissen *se*.) Also das wort verbleibt noch unaufgeklärt, oder wenn in dem soeben gesagten der richtige weg betreten sein sollte, doch nicht völlig aufgeklärt.

Strophe 8. Die ausdrückliche erklärung Hildebrands, dass er der vater Hadubrands sei, konnte meines erachtens nicht fehlen, und dieselbe stand am besten nach v. 35 als letztes wort. Das *dat* an der spitze des satzes 35, 2 scheint mir mit besserem grunde zu stehn, wenn diese erklärung als hauptsatz sich anschloss. Das *inan* v. 43 in des sohnes antwort passt am besten, wenn das nomen in Hildebrands rede, welches es voraussetzt, zum schlusse derselben ausgesprochen war.

(Der oben im texte als eine möglichkeit angesetzte ausgang dieser erklärung *sō friuntlaos man*, würde am besten passen, wenn das entsprechende wort auch in Hadubrands vorhergehender rede zu ende und als strophenschluss stand.) Die erklärung konnte natürlich mit sehr verschiedenen worten abgegeben werden, nur glaube ich *h* als allitterationsconsonanten (wie in Müllenhoffs *ih bim Hiltibrant, Heribrantes sunu*) des vorhergehenden *h* wegen ausschliessen zu müssen.

Die folgende **strophe 9,** speciell der als 38/9 gezählte vers mit allitterierendem spiritus lenis, hat in der überlieferung einen halbvers zu viel. Lachmann, der, trotz der folgenden stärksten interpunktion, *ort widar orte* mit dem folgenden halbvers verbindet, bemerkt: 'eine solche interpunktion würde die nordische verskunst schwerlich gestatten, die deutsche ist darin viel freier.' Die altenglische verskunst, wie wir sie an den besten auf uns gekommenen werken sehn, war darin in der tat freier, die älteste uns erkennbare deutsche aber nicht, und solche unterschiede wie der von Lachmann aufgestellte sind über-

all je weiter wir in der zeit zurückgehn um so geringer. Grein und Rieger ziehn richtig *du bist dir altēr Hûn* (als 39, 1) zum folgenden halbvers. Der vorhergehende satzschluss passt besonders gut als halbstrophenschluss. Das ohne zweiten halbvers am schluss der 1. halbstrophe dastehende *ort widar orte* war gewiss eine sprichwörtlich feststehende formel ebenso wie das unmittelbar vorhergehende *mit gêru scal man geba intfâhan*, die aber, nach der vorhergehenden zeile überflüssig, vom dichter an dieser stelle nicht verwendet war, an die vielleicht erst der aufzeichner bei der vorhergehenden zeile zu denken kam, oder die sonst in der überlieferung in leicht begreiflicher weise hinzugekommen ist.

Das *mit* in v. 40 hat im ursprünglichen gedicht besser gefehlt, ebenso das (von Lachmann gestrichene) *mit* vor *billiu* v. 54, da es v. 53 vor *suertu* nicht steht.

Strophe 10 ist treu erhalten. V. 40 nehme ich zur erleichterung des auftakts statt *êwîn* lieber *eo*, wie wir es in v. 27 (in der überlieferung zweimal und in v. 51) haben, als das ursprüngliche an. *dat sagêtun mi(r)* mit dem folgenden subjekt bildet den zweiten vers der strophe, hier wie v. 15. An *tôt ist Hiltibrant* ohne allitteration des ersten nomens nehme ich keinen anstoss, indem ich annehme, dass *tôt* hier nicht sowol als adjektiv, als vielmehr *tôt ist* als perfekt eines verbums gefühlt worden ist (der umstellung Riegers *Hiltibrant ist tôt* würde ich die ersetzung des *tôt ist* durch ein vollendetes, mit einer präposition verbundenes, nicht mit allitterierendes prät. eines starken verbs vorziehn).

Strophe 11—13. Es werden inmitten der folgenden von Hildebrand gesprochenen worte v. 46—62 von den herausgebern zwei lücken angenommen, in denen reden des Hadubrand ausgefallen sein sollen. Diese lücken bestehn gar nicht. Das gedicht ist uns weit besser erhalten, als angenommen wird.

Dass die lücken angenommen wurden hatte allerdings einen mechanischen grund. Die erste lücke ist tatsächlich vorhanden: v. 49 und 48 passen gar nicht aufeinander. Die zwischen ihnen fehlenden verse stehn aber nur an einer verkehrten stelle als v. 55—57. Zu diesen verkehrt stehenden versen passten wiederum die vorhergehenden

sowol wie die folgenden ganz und gar nicht, und so ward vor ihnen (von Schröder) oder nach ihnen (von andern), doch nicht von Müllenhoff, der die verkehrte stellung der drei verse erkannte, eine neue lücke angenommen.

Hadubrand hat gar keine weitere rede gehalten und Hildebrand hält nur noch diese eine rede. Weniger, wenn auch zu zeiten etwas längere, reden, sind des alten epos würdiger als langes hin- und herreden. Unser lied wird bei annahme einer geringeren zahl der reden weniger dramatisch, aber epischer.

Dass an zweiter stelle gar keine lücke ist und v. 58 und 54 aufs schönste zusammenpassen wenn wir nur die drei verse entfernen, hat schon Müllenhoff gezeigt. Dass er nach versetzung der verse an ihren richtigen ort, nach v. 48, zwischen ihnen und v. 49 noch eine lücke annahm, rührt nur daher, dass er die drei verse nicht richtig fasste. Von einem andern gegner, auf den Hildebrand seinen sohn verweist (den Hildebrand nach Rieger sogar mit den worten v. 58 ff. selbst diesem aufrufen soll), ist gar nicht die rede, vgl. Edzardi, Beitr. 8, 485: *hêrôro man* v. 7 heisst, wie Edzardi zeigte, 'der ältere mann' und *sus hêremo man* v. 56 'einem so alten manne', wie *sus* v. 31 'so', nicht 'ebenso'. [Über *sus* vgl. jetzt Sievers, Beitr. 12, 498 ff.] Dass an erster stelle keine lücke vorliegt hat Schröder zu beweisen gesucht, der richtig erkannte dass keine gegenrede des sohnes innerhalb dieser letzten rede des vaters ausgefallen ist, aber darum an der ersten stelle als passend zu zeigen suchte was in wirklichkeit nicht passte, dagegen an der zweiten die drei verse beliess, die die annahme einer lücke in der rede des alten nötig machten. Schröder erklärt s. 209 die verse 46—8 + 49 so: 'Hildebrands rede beginnt 'Ich sehe, dass du das glück der heimat noch nicht entbehrtest'. Der aus langem *elilenti* heimkehrende vater blickt mit schöner freude auf das glück des sohnes. Diesem glück stellt er das jetzt eintretende unglück gegenüber, *welaga nû, waltant got! wêwurt skihit*'. Schröder meint, dass v. 46—9 und 50—4 einander entsprechen. "Du lebtest daheim in glück, jetzt nahet unglück. Ich habe verbannung und kriegsgefahr überstanden, um jetzt dies unerhörte zu erleben'. Kein versuch mehr den kampf zu umgehen oder hinauszuschieben. Auch nicht einmal eine klage. Hildebrand ringt nicht mehr mit dem schmerze. Ruhig und ergeben stellt er die beiden möglichen gleich

schrecklichen ausgänge des kampfes hin, der in sein stürmevolles leben (v. 50—2), wie in das sonnige des sohnes (v. 46—8) namenlose trübsal bringen soll. Doch die noch ungebrochene kraft in seinem innern hadert mit gott und treibt ihn, seine rede in die form einer ironischen zustimmung zu kleiden *welaga nû, waltant got!* Und ähnlich wie Prometheus bei Aeschylus himmel und erde zu zeugen anruft, will hier (v. 53—4) der alte Hildebrand, ehe er den unvermeidlichen kampf aufnimmt, wenigstens constatieren, welch entsetzliches der waltende gott über ihn verhängt hat. Wie ein vorwurf, nicht wie eine wehklage sind die worte gesprochen'. Eine wehklage sind Hildebrands worte allerdings nicht, aber noch weniger ein 'vorwurf' oder eine 'ironische zustimmung' zum wehgeschick. Und sollte Hildebrand in v. 46—8 'mit schöner freude auf das glück des sohnes' blicken, wie er als vater dies wohl auch in solcher lage kann, so geschieht dies sicherlich nur nebenbei und mehr unbewust und ist nicht der hauptgedanke in diesen worten.

Dass die sechs verse 46—48 + 55—57 zusammengehören und keine lücke zwischen v. 45 und 58 bestehe, erkannte zuerst K. Hofmann (Münchener gel. anz. 1855 nr. 6—7, 1860 nr. 24): derselbe aber setzte die 6 verse unrichtig an die zweite stelle nach v. 54 und legte sie höchst unpassender weise dem Hadubrand in den mund zwischen zwei reden des alten. Dass die ganze versfolge 46—62 'eine einzige wohlzusammenhängende rede Hildebrands' sei, sah zuerst Grein, s. 32 seiner ausgabe (1858), aber er setzte die 6 verse an den selben ort wie Hofmann, indem er meinte der irrtum des schreibers erkläre sich durch den gleichen anfang *wela* v. 46 und 49, und erklärte die verse unrichtig: Hildebrand spreche in den sechs versen 'einen herben vorwurf gegen den sohn aus, indem er als den eigentlichen grund der unseligen verblendung desselben dessen im wolleben erzeugten übermut verbunden mit habgier nach fremder waffenrüstung bezeichnet: mit bitterem spott fordert er ihn auf, diese habgier nun zu befriedigen, wenn seine kraft tauge und er im kampf das recht dazu erlange'. Dieser 'herbe vorwurf' und 'bittere spott' liegt gar nicht in den worten.

Edzardi, Beitr. 8, 480 ff., fasst die worte v. 46—8 auch verkehrt auf: Hildebrand wolle dem sohne in nicht verletzender weise sagen, dass er unerfahren sei, und ihm so für sein vorschnelles urteil eine

zurechtweisung geben. Wie kann dies in den worten liegen, wenn man sie genau betrachtet? Richtig dagegen fasst Edzardi die worte in v. 57 *ibu dû dâr ênîc reht habês:* bei Greins erklärung wären die worte ein matter schluss (nämlich nur eine wiederholung von 55, 2), es liege vielmehr der sinn in den worten, den Müllenhoff vermisst und hineinbringen will, indem er dahinter einen vers des inhalts 'nicht ist recht, dass fechte der sohn mit seinem vater' ausgefallen denkt: die worte sollen eine mahnung zur überlegung enthalten, ob der kampf den Hadubrand begehrt irgendwie ein erlaubter sei, indem er mit bezug auf seine (zwischen v. 35 und 36) ausgefallene erklärung den kampf zwischen vater und sohn meint.

Unter vergleichung unsers alten liedes mit der jüngern darstellung desselben stoffes nimmt Edzardi um des jüngern Hildebrandsliedes und zum teil der dazwischenliegenden fassungen willen zwei lücken an, in denen gegenreden des Hadubrand ausgefallen seien, eine erste nach v. 48 in der Hadubrand etwa sage 'Dich gelüstet nach meiner rüstung? ich will vielmehr deine rüstung im kampfe gewinnen' (das was Hadubrand in wirklichkeit vorher gesagt hat, v. 37 ff., machte den kampf in weit besserer weise zu einem unvermeidlichen, s. u.), und eine zweite nach v. 57 'Du alter graubart bist ein feigling: willst du nicht kämpfen, so werde ich dir deinen bart ausraufen' (Hildebrand hätte dann anders geantwortet als hier folgt). Was im jüngern Hildebrandsliede steht, geht wohl auf ältere fassungen zurück, aber braucht darum in der ältesten noch nicht gestanden zu haben. Eine solche für eine jüngere zeit passende gegenrede, wie diese letzte von Edzardi angenommene, hat in unserm alten liede noch gefehlt. Das alte lied hat mit notwendigkeit weniger reden gehabt. Im laufe der zeit konnte jeder sänger weitere reden interpolieren, wie sie dem geschmacke der zeit zusagten.

Das wort an der spitze von Hadubrands vorhergehender rede *mit gêru scal man geba infâhan* ist von Müllenhoff richtig, von Schröder und Edzardi (s. 489 f.) höchst unrichtig erklärt worden. Diese meinen, Hildebrand hat, 'nur einer übermächtigen regung seines herzens folgend', 'die heldensitte ausser acht' gelassen und 'den ring mit der hand dargereicht: mit dem hinweis auf die heldensitte weist Hadubrand es ab, ihn so zu empfangen, weil er dabei eine hinterlist vermutet'. Wie stimmt es zum charakter des alten Hildebrand eine

heldensitte ausser acht zu lassen? Aber sollte er es getan haben, muste er dann nicht, um den kampf zu vermeiden, seinen fehler wieder gutmachen und dem sohne die ringe so überreichen, wie dieser nach Edzardis meinung sie angenommen hätte? Allerdings spricht Hadubrand, wie Schröder sagt, mit jenen worten 'nicht irgend ein persönliches verlangen' aus, denn die worte machen den eindruck eine feste formel, ein spruch zu sein, aber wie leer wäre der spruch und stände er hier, wenn er einen blossen brauch lehrte und zwar einen bekannten grundes (nach Grein s. 31), ähnlich wie das abheben beim kartenspiel. Der spruch hat vielmehr einen moralischen inhalt, er lehrt 'vom feinde soll man keine gabe annehmen, man soll sie sich mit dem ger erkämpfen'. Die 'heldensitte' war einfach: vom freunde nimmt man die gabe aus der hand mit der hand[1]), wie wir es oft

[1]) In allen den einzelnen fällen, in denen uns ein geben oder empfangen mit dem sper oder schwert bezeugt ist, gesammelt von J. Grimm, bei Lachmann über das Hildebrandslied s. 162, Über schenken und geben (kl. schriften 2, 199 ff.), liegt eine besondere situation vor. Hagen überreicht nicht, sondern er bietet dem fergen den ring *vil hôhe anme swerte* (Nib. 1493), nur damit er schon von weitem gesehen werde; in der entsprechenden stelle der Þiðrekssaga (c. 339) hält er den ring in die höhe *(tekr sinn gullring oc heldr upp)*. — Fornmanna sǫgur 6, 198 wird der goldring des königs weder mit dem sper gegeben noch empfangen, aber vom empfänger nachträglich an den sper gesteckt mit den worten: 'hoch tragen soll man . die königsgabe' (Grimm bemerkt 'fast wie im Hildebrandslied *mit gêru scal man geba infâhan*, wer sie an den sper nimmt trägt sie hoch', aber Hadubrand nimmt ja gar nicht die gabe). — Im Wigalois v. 308 reicht der ritter der königin den gürtel mit dem sper (wegen des ungewöhnlichen spers wird hinzugefügt *mit guotem willen)* weil über den graben hinweg und die mauer des palastes hinauf; am nächsten tage lässt sie ihn v. 428 *vallen nider von der mûre ûf sîn knie, mit der hant er in gevie*. — In Snorres Edda, Skáldskaparmál c. 44, streut Hrólfr Krake, als der Schwedenkönig Aðils (= Eadȝils) mit seinem here ihm nachreitet, gold auf den weg, worauf die Schweden von den sätteln springen und sammeln, und als Aðils ihn fast eingeholt hatte wirft Hrólfr dem Schwedenkönig den (diesem selbst gehörenden) ring Svíagrís zu mit der bitte denselben als gabe anzunehmen. Dass Aðils den ring mit der spitze des speres aufhob, geschah natürlich in folge der situation und nicht weil es so sitte war, dass er sich aber um den ring überhaupt bemühte, ist charakteristisch für seine goldgier. — Im Chronicon Novalicense 3, 23 (Muratori, Rer. Ital. scriptores 2, 2, col. 724, Mon. G. 7, 104) wird dem Adelgis, Desiderius sohne, der sich auf einem navigium befindet, von Karls boten zugerufen, dass Karl ihm seinen armring sende, und als er darauf das fahrzeug dem lande nahe gebracht hatte, derselbe 'in summitate lanceae' dargereicht. Als

im alten epos sehn, vom feinde nimmt man eine gabe überhaupt nicht. Hadubrand erklärt also indem er den spruch anwendet, gegenüber dem *bî huldî* des alten: '*bî huldî* gegeben nehme ich deine ringe nicht, du bist mein feind, ich will deine rüstung und deinen schmuck mit dem ger erringen', also das was Hadubrand nach Edzardi erst

---

Adelgis dies sah, 'intellexit statim malum sibi imminere, statimque, jecta in dorso lorica, arripiensque lanceam, ait 'Si tu cum lancea mihi ea (dextralia aurea, ornamenta brachiorum) porrigis, et ego ea cum lancea excipio." Diese geschichte beweist gerade das gegenteil von dem was fürs Hildebrandslied daraus gefolgert ist (Grein s. 31). Wir sehn dass das überreichen mit dem spere eben keineswegs das gewöhnliche war: nicht aus dem nicht überreichen der gabe mit dem spere, wie Hadubrand nach Schröder und Edzardi, sondern eben aus dem überreichen derselben mit dem spere schliesst Adelgis auf hinterlist (wie er dem boten sagt: 'Dominus tuus mihi in dolo misit munera, ut me interficeres'). Grimm (der natürlich nicht annahm, dass Hildebrand eine heldensitte ausser acht lassen konnte) folgerte, dass auch Hildebrand die gabe mit dem spere dargeboten habe und nahm (Kl. schriften 2, 199) nach v. 35 den ausfall eines verses an der etwa besagt habe 'die ringe will ich meinem kinde mit dem spere bieten'. Gar nicht aus der art der überreichung, sondern aus Hildebrands worten (*spenis mih wortum*) '*bî huldî*' und 'Ich bin dein vater' schliesst Hadubrand auf hinterlist. — In der Egilssaga findet die annäherung des königs Aðalsteinn an den (wegen des durch eine anordnung des königs verschuldeten verlustes seines bruders) zürnenden Egill in der weise statt, dass der könig dem Egill bis zum feuer in der mitte der halle entgegengeht und ihm über dasselbe seinen goldring an der spitze des schwertes dareicht, worauf dieser in derselben weise die gabe in empfang nimmt. Darauf lässt Egill seinen groll fahren. Eine situation wie diese lag in unserm Hildebrandsliede für den *bî huldî* geben wollenden vater nicht vor, und der sohn hätte die gabe, auch wenn in andrer weise dargeboten, und mit ihr die freundschaft, nicht angenommen.

(Die benutzung der schwerter war an der stelle in der Egilssaga schon durch das feuer geboten, dieses aber hatte hier nur dadurch bedeutung, dass es sich genau in der mitte der halle befand. Vgl. das entgegenkommen genau bis zur mitte zwischen könig Niels und Knut Lavard zu Schleswig, Helmold 1, 50.

Zum hinüberreichen der gabe übers feuer vergleicht Edzardi s. 489 die stelle bei Saxo p. 204: hier wird dem delatorum regi munerum custos eine anscheinende gabe 'trans foculum', aber mit der hand, überreicht, indem es die absicht des darreichers ist, dass das gereichte, das in wirklichkeit ein stück eis (glaciale frustum) war, nachdem es über dem feuer als glänzendes metall erschienen, 'tamquam manu recipientis elapsum' im feuer schmelze.)

(Beim verlöbnis (s. Denkm. XCIX, 23—25, auf welche stelle Grimm auch noch hinweist,) hat das schwert seinen besondern grund, Rechtsaltertümer 167 f. 426 f. 431.)

zwischen v. 48 und 49 sagen soll. Mit den worten schickt Hadubrand sich auch wie selbstverständlich an den alten anzugreifen: unser lied, das noch nicht die 'nichts unerwähnt lassende' epische breite kennt, erwähnt dies nicht eigens. Hildebrands wort *nû dih es sô wel lustit*, für das Edzardi in unserm überlieferten texte die beziehung vermisst, bezieht sich auf Hadubrands wort v. 37, trotz Edzardi, und auf Hadubrands dem worte entsprechendes unverkennbares feindliches benehmen.

Also Hadubrand will den vater als feind angreifen. Was wird nun dieser tun? Schröder sagt, 'wollte Hildebrand wirklich noch versuchen den kampf zu vermeiden, so sollte man erwarten, dass er einfach und ruhig seinen grund angebe, 'nicht ist recht, dass ein vater fechte mit seinem sohne''. Ganz recht, aber Hildebrand kann nicht nach Hadubrands worten sagen 'ich will nicht mit dir kämpfen', das wäre seinem charakter nicht angemessen, er sagt also (in v. 46—8 + 55—8) (das *doh* in v. 55, um dessen willen Schröder die lücke annahm, ist natürlich zu streichen, es gehört, nach v. 54, nicht zu v. 55, sondern zu v. 58, s. Müllenhoff [2] 262 *doh sî der nû*): 'du kannst mit dieser deiner waffenrüstung (auf welche Hadubrands feindliche haltung die aufmerksamkeit gelenkt hat), die ein guter herr dir verliehen, da du noch nicht das elend erfahren hast wie ich, *aodlîhho, ibu dir dîn ellen taoc*, einen so alten mann wie mich besiegen, meine rüstung und meinen schmuck dir erbeuten, — *ibu dû dâr ênîc reht habês*' (wie Edzardi es erklärt hat), 'nur bedenke ob du daran recht tust'. Was tut nun Hadubrand? Was für ihn einzig angemessen ist: er antwortet nichts und steht nicht von seinem unternehmen ab, es tritt aber nicht etwa pause ein, und das alte epos kann darum auch nicht den schein einer solchen schaffen, es sagt so wenig wie Hadubrand. (Gewiss absichtlich ist zwischen v. 57 und 49 kein strophenschluss gelegt.) 'Du willst nicht abstehn?' (so mag Hildebrand denken), 'Wohlan denn!' Hildebrand ist gefasst. Er sagt dann v. 50—4 um was es sich für ihn beim kampfe handelt, ohne klage, wie Schröder richtig sagt, aber auch ohne vorwurf gegen das geschick, einfach konstatierend, nicht zum sohne gesprochen, da das nichts nützt, wohl aber für den sohn, damit er es erfahre. 'Aber' sagt er zuletzt zum sohne, 'ich schrecke vor dem furchtbaren 'entweder — oder' nicht zurück: feige bin ich wahrlich nicht'.

Str. 11 besteht demnach aus v. 45—8, str. 12 aus v. 55—7 ohne *doh* + 49. Str. 13, v. 50—4 hat in der überlieferung einen vers zu viel; der erste und die beiden letzten verse sind unentbehrlich, der halbstropheneinschnitt fällt natürlich vor das *nû*, das die alternative einleitet: fallen muss einer der beiden verse 51 *dâr man mih eo scerita in folc sceotantero*, 52 *sô man mir at burc ęnîgeru banun ni gifasta*. Der satz wird auch durch diese beiden neben einander stehenden verse schwerfällig. Sievers will die zeile 52 mit *sō* als vordersatz fassen zu dem mit *nû* beginnenden hauptsatze, wie im Heliand 148 (s. seine anm. zu dieser stelle), und demnach die drei zeilen 52—4 von den beiden vorhergehenden 50—1 durch einen hauptsatzeinschnitt trennen. Der satz v. 52—4 wäre für das alte volksepos nicht schön: sollte Sievers auffassung für die zeit der niederschrift des liedes die richtige sein, so würde der satz mit *sō* die dem ursprünglichen liede fremde zutat sein. Wilken (Zs. f. d. phil. 4, 315) wollte die beiden verse 51 f. umstellen, so dass v. 52 mit dem *dâr* relativsatz wäre zu *at burc ęnîgeru* ('indem die schützen dann als die verteidiger der belagerten burgen erscheinen'): wäre dies für das noch unaufgezeichnete lied das richtige gewesen, dann wäre jedenfalls dieser angehängte relativsatz eine jüngere zutat. Ich nehme die verse wie sie stehn und betrachte sie beide, wie es das natürlichste ist, als zusätze zu v. 50; der unursprüngliche ist dann jedenfalls der erste, der ursprüngliche der zweite vers. Dass jener vers ein jüngerer ist sehen wir ihm schon von aussen an: die regel nach welcher das erste nomen des halbverses allitterieren muss wird in *folc sceotantero* verletzt. Wer den vers im ursprünglichen liede belassen will, muss für dieses umstellen *sceotantero folc*. Der vers ist ferner, wie Wilken sagt, ein 'matter zusatz': zwar an *sceotantero* in 'abgeschwächter' (wie Wilken meint) bedeutung = 'streiter' wie im ae. nehme ich keinen anstoss, wohl aber daran, dass Hildebrand sagt, man habe ihn immer zugeteilt der streiter schar, da er doch vielmehr immer an der spitze gestanden haben muss (Wilken will darum *man mih* in *ih mih* ändern). Entbehrlich ist einzig dieser v. 51, nicht v. 52: es genügt dem 'nun (da ich heimkehre)' v. 53 f. gegenüber nicht die bemerkung, dass Hildebrand während er dreissig jahre ausser landes wallte stets in der streiter schar war, sondern es muste gesagt werden, dass während der dreissig jahre ausser landes kein gegner ihm den tod

zufügte, so dass er haftete (in 'zufügen' haben wir ursprünglich dieselbe concrete vorstellung). Dass, was nicht unausgedrückt sein durfte, ein tod von feindeshand gemeint war, liegt im v. 52 in sämtlichen ausdrücken, ausser im *man* und in *banun gifasta*, auch jedenfalls noch in *at burc ęnîgeru;* im *ęnîgeru* liegt ausserdem dass oft die gelegenheit geboten war. Wir streichen also den v. 51, und entfernen mit demselben am besten auch das folgende *sō*, während wir das auf *ur lante* bezügliche *dâr* für den ursprünglichen satz behalten.

Das *enti* zwischen *sumaro wintro* v. 50 fehlte gewiss ursprünglich, die genetive werden in einem par-compositum vereinigt gewesen sein ('sommer- und winterhalbjahre', = halbjahre).

Die **strophe 14** hat wieder in der überlieferung einen vers zu viel, aber einen völlig unmöglichen, in beiden halbversen die allitterationsgesetze verletzenden: *gūdea gimeinûn: niuse dē mōtti* v. 60 *gūdea gimeinûn* ist eine apposition, über *nû dih es sō wel lustit* hinweg, zu *wîges* (vgl. Grimm bei Lachmann s. 162), aufgepfropft, wie solche nur das gesagte mit neuem ausdruck wiederholende appositionen in ersten halbversen oft, um der, hier sehr übel gelungenen, anknüpfung des folgenden willen. Was dieses *niuse dē mōtti* betrifft so ist es mir unmöglich bei Lachmanns und Müllenhoffs erklärung mich zu beruhigen: wie Grein (der jedoch selbst nicht viel darauf geben will), Rieger, Sievers, Wilken sehe ich und sah ich bevor ich deren vorgang wuste in *dē mōtti* die formel ae. *se ðe môte* (*cunne, wille, dyrre*). Im folgenden ist das, nach dem ersten inf. *rûmen* stehende für beide infinitive geltende, *muotti* so kurz nach diesem *mōtti* unschön und metrisch sehr ungut ('ganz unsicher' nennt Sievers Beitr. 10, 542 den vers). Wahrscheinlich ist das *niuse dē mōtti* (mit dem *dē* = *der*) erst vom (angelsächsischen?) aufzeichner eingefügt, der dann auch die infinitive v. 61—2 mit diesem satze durch voraufgeschicktes *hwerdar* (*hwedar?*, von ihm *hwerðar* oder *hweðar*, vom abschreiber *werdar* geschrieben) und nachgesetztes *muotti* verband, für die zweite person die von *niuse dē mōtti* geforderte dritte (*sih*) einführend (die verbindung war für ihn ohne zweifel eine genaue), ferner um die construction des *lustit* mit den infinitiven zu lösen das *es* einschob, und zur anknüpfung als ersten halbvers noch das *gūdea gimeinûn* hinzudichtete (*gūðea* und *gūð-* in *gūðhamun* steht also nur

in interpolierten versen). Wenn wir mit dem v. 60 die *es, hwerdar* und *muotti* streichen und *dih* für *sih* setzen, ist es noch nötig an der stelle des *hwerdar* ein 'entweder' herzustellen, wie oben im texte geschehn (vgl. *efðo — efðo* im Heliand), oder sonst die beiden infinitivsätze 61 f. zu vertauschen, in der alternative das worauf Hadubrand ausgeht voranzustellen: *desero brunnōno bêdero waltan, erdo dih hiutu dero hregilo rûmen.* Will man die beiden halbverse von 60 halten, muss man zwischen ihnen eine lücke (zu zwei halbversen) und nach *niuse dē mōtti,* das am besten satzschluss wäre, eine zweite (zu zwei versen) annehmen. Aber für den gedanken der verse 58—62 sind vier verse genug, das doppelte wäre zu viel.

Die drei *nû* der verse 58—9 sind nicht anstössig, da keines derselben völlig überflüssig dasteht: am leichtesten könnte das mittlere entbehrt werden.

Strophe 15—6. Die vorletzte der erhaltenen strophen ist unvollständig; die letzte beginnt mit v. 65 und entbehrt nur des letzten halbverses. Dass nach v. 64 etwas fehlt, dass der satz nicht enden konnte 'dass in den schilden stand' ohne subjekt, hat Rieger Germania 9, 315 bewiesen. Es fehlen entweder nach v. 64 zwei verse, oder, was mir wahrscheinlicher ist, zwischen v. 63 und 64 und nach v. 64 je einer. In *scûrim* liegt nach Müllenhoff (Denkm. [2] 263) 'der begriff der stärke und reissenden schnelligkeit' des anpralls ausgedrückt, dazu aber passt das vorhergehende *lęttun scrîtan* nicht, ich nehme daher an, dass zwischen 64 und 65 ein vers ausgefallen ist mit einem verb das die beschleunigte bewegung ausdrückte an der spitze und auf einen instr. plur. ausgehend. Nach *in dēm sciltim stōnt* fehlt *gêr* oder *sper gihwederes* und zum schlusse ein halbvers, besagend dass die helden von den rossen sprangen, wenn im folgenden *staptun* (oder auch *stōpun*) für *stoptun* zu lesen ist. Nach *dō staptun* (oder wie das verb lautete) *tō samane* muss, wenn nicht ein *se* nach dem verbum einzusetzen ist, *staimbortchlūdun* subjekt, nom. des plurals sein, nach Rieger Germ. 9, 316, Müllenhoff Denkm. [2] 259.

Wenn Holthausens erklärung des verbs richtig ist, 'da liessen sie die rosse zusammen stieben', dann kann der vers nicht nach 64 vor 66 seine stelle gehabt haben; nur vor dem anprall konnten sie die rosse zusammen stieben lassen; wenn aber die spere in den schilden

staken konnten sie nur stille halten oder von den rossen springen und alsbald die schwerter ziehn. Wenn sie zunächst wieder auseinander gefahren wären, dann hätte es hier heissen müssen: da liessen sie 'wiederum' oder 'zum andern male' die rosse zusammenstieben. Bei Holthausens erklärung sind also v. 64 und 65 umzustellen und wir haben dann eben in v. 65 den zwischen 63 und 64 vermissten vers zu sehn: *staimbortchlûdun* oder *-chlūdun* muss dann ein instr. plur. gewesen sein mit dem jüngern *n* für *m* der vorlage und das wort muss die eschenlanzen oder spere bezeichnet haben (als 'schildkleber, -hafter'? wenn eine solche bedeutung noch gefühlt wäre, dann wäre für v. 64 ungut der effekt vorweggenommen). Vor v. 66 fehlt dann, dass die helden ihre schwerter zogen. Der letzte halbvers der vorhergehenden strophe aber braucht dann nicht notwendig besagt zu haben, was oben angenommen, dass sie von den rossen sprangen (*sprungun ðo ab hrossum* mit in dieser satzstellung regelrecht allitterierendem verbum (vgl. *want* v. 33, *spenis* v. 40), oder wie es sonst heissen mochte) [1]): sie konnten ja auch zu pferde ihre schwerter ziehn und weiter kämpfen.

15.

63 ðō lęttun se ærist — ascim scrîtan,
65 st*au*ptun tō samane — staimbortchlūðu*m*
64 scarpē*m* scûrim, — ðat in ðēm sciltim stōnt
sper gihweðeres: — . . . .

16.

sunufatarungo — *iro swert gitugun,*
66 heuwun harmlîcco — hwîttę scilti,

etc. — Im letzten erhaltenen worte wird der strich über dem ags. *w* in der vorlage vom schreiber unsers textes irrtümlich als nasalzeichen (*wābnū*) aufgefasst worden sein. *wâbnum* mit *bn* = ae. *mn* in *wæmn* aus germ. *ƀn* ist in seinem verhältnis zu dem worte mit *pn* nach Kluge, Beitr. z. gesch. d. d. spr. 9, 149 ff. zu beurteilen. Das germ. wort hiess *wēƀna*, gebeugt *wēƀné-* (hier das *ē* für ältere kürze aus den

1) Vgl. die dänische fassung des jüngern liedes *De stode af begge deres heste, de toge til de skarpe svœrd* und die schwedische der Þidrekssaga *Syðan sprango ðe af thera hästa ok drogo thera svœrð*, s. Edzardi Germania 21, 51.

starken, dort vielleicht *ƀ* für älteres *f* aus den schwachen kasus): aus dem obliquen stamme ergab sich nach Kluges regel (*bn* ′ > *pp*) *wēppé-*, mit kürzung der consonantischen nach der vokalischen länge *wēpé-*, und endlich ist aus dem starken stamme das *n* eingeführt worden, *wēpné-* (vgl. das *k* in germ. *taikna-* neben dem *g* des verbs *zeigen*). Das an unsrer stelle vorliegende wort, *wâban*, hielt den ältern consonanten des starken stammes fest.

Anhang.

Metrisches.

Ich will zum metrischen des Hildebrandsliedes (und in zweiter linie des Muspilli) und damit indirekt der ältesten westgermanischen allitterierenden poesie überhaupt noch eine anmerkung hinzufügen.[1])

Gegen Sievers behandlung des westgermanischen allitterationsverses, Beiträge z. gesch. d. deutsch. spr. u. lit. 10, 217 ff. (anhang II, III 'Die deutsche allitterationszeile' ebd. s. 539--541), ist meines erachtens vor allem die einwendung zu machen, dass sie auf die entstehung, die vorgeschichte des german. verses keine rücksicht nimmt, so dass es mit Sievers darlegung steht wie mit einer nicht historischen beschreibenden grammatik, die die tatsachen völlig richtig darstellen kann, dieselben aber in ein system bringt in dem gar kein system

[1]) Die folgenden bemerkungen sind nur gegen den 1. abschnitt und das III. stück des II. Anhangs von Sievers abhandlung 'Zur rhythmik des germ. allitterationsverses' im 10. band der Beiträge und gegen sein 'fünftypensystem' gerichtet, mit welchem er auch in seiner jüngsten metrischen arbeit operiert, nicht gegen den 2. abschnitt 'Sprachliche ergebnisse', noch gegen seine früheren oder späteren metrischen abhandlungen, von denen die letzteren, 3. 'Der ags. schwellvers' Beitr. 12, 454 ff. und 'Die entstehung des deutschen reimverses' I. Beitr. 13, 121—166, mir bei abfassung dieser bemerkungen noch nicht vorlagen (dieselben sind, von einigen späteren änderungen abgesehn und ausser einigen noten, in denen nachträglich auf Beitr. 13 bezug genommen wird, vom ersten bis zum letzten worte im herbstsemester (bis dec.) 1886 geschrieben. Auch Kauffmann, Die rhythmik des Heliand, Beitr. 12, 283 ff. lag noch nicht vor).

Gegen Sievers Beitr. 13, 133—8 s. u. die Nachträgliche anm. zum schlusse.

ist, reste alter regel ausserhalb des systems belässt, und bei darlegung der tatsachen erklärende ausdrücke braucht, die die wirklichen historischen vorgänge geradezu auf den kopf stellen. Dieses letzten macht sich Sievers schuldig z. b. wenn er von 'auflösungen' spricht, wo so wenig etwas aufgelöst worden ist, als wenn im hexameter die normale form des taktes (oder fusses) statt der auch möglichen — — eintritt,[1]) und wenn er von 'gesteigertem typus' redet, wo ebenso gar nichts gesteigert worden ist, nur ein älterer typus vorliegt. Sievers geht überall von den kürzeren typen aus, die je kürzer in allen fällen auch um so viel jünger sind.

Die älteste form des germanischen halbverses war vor der accentverschiebung, aus vier $^2/_4$takten bestehend,

akatalektisch, trochäisch x́ x | x́ x | x́ x | x́ x
oder katalektisch, jambisch x | x́ x | x́ x | x́ x | x́,

wie die vergleichung der urverwanten metra der urverwanten völker lehrt (vgl. zu den älteren schriften von Bartsch, Der saturnische vers und die altdeutsche langzeile, Leipzig 1867, und Westphals metrik besonders die abhandlung von Frederic Allen, Über den ursprung des homerischen versmasses, Kuhns Zeitschr. f. vgl. sprachforschung 24, 556 ff., der aber nur diese jambische form als urgermanisch annimmt[2])). Das aufkommen des germanischen nachdrucksaccents auf der stammsilbe muste die indogermanischen und urgermanischen 4 hebungen auf 2 reducieren, aus den vier $^2/_4$takten zwei $^4/_4$takte machen:

x́ x ẋ x | x́ x ẋ x
und x | x́ x ẋ x | x́ x ẋ

Aus dem 'einfachen' takt wird ein 'zusammengesetzter' takt, der 'gewesene' grade hauptteil wird zum 'schlechten taktteil', so bezeichnet die musik den ihr wohlbekannten vorgang.[3]) Ein germ. kompositum

---

[1]) vom griechischen standpunkte aus betrachtet (in –́ *v v* aus x́ x sind allerdings *v v*, die zwei notwendig kurzen silben, speciell griechische auflösung des x der senkung, aber erst das sekundäre ist der eintritt von —, der notwendig langen silbe, für dieses *vv*, vgl. den gleich im texte anzuführenden aufsatz von F. Allen).

[2]) Die trochäische form wird vorausgesetzt durch das von Allen geläugnete vorhandensein des akatalektischen versausganges im germanischen.

[3]) Aus zwei monopodien ward also eine dipodie (R. M. Meyer, Grundlagen des mhd. strophenbaus, Quellen u. forschungen LVIII), vgl. Sievers, Beitr. 13, 122 ff.

wie *Wīđasinþa-z* (*Wîdsîþ*, den ersten takt des nach diesem namen benannten ae. liedes bildend), *Hlewagastiz* füllte zwei $^2/_4$takte, so lange entweder neben dem musikalischen accent, gleichgültig wo er stand, ein nachdrucksaccent noch völlig verschwindend war, oder das wort zwei gleichwertige accente hatte, oder der hauptaccent auf dem zweiten bestandteil stand; eine verbalform germ. *hauziđḗ*, *taiwiđḗ* (3. pers.) war zweitaktig, einen takt und die hebung des folgenden ausfüllend, so lange der accent auf der dritten silbe stand: in dem augenblick aber, wo der hauptton in diesen wörtern auf die erste silbe trat, während die dritte sich an einem nebenton genügen lassen muste, bekamen jene wörter das mass eines $^4/_4$takts, diese das der drei ersten viertel eines solchen, und entsprechend gieng es mit allen mindestens dreisilbigen wörtern der sprache und mit jeder unter éinem hauptton gesprochenen gruppe von wörtern.

Das zeichen x verwende ich als zeichen der zeiteinheit oder more, deren so viele auf den takt gehn, als der zähler seiner benennung angibt (2 auf den $^2/_4$-, 4 auf den $^4/_4$-takt u. s. w.). [1]) x ist für den zweiteiligen (nicht wie die welsche choralmusik dreiteiligen) takt des altgermanischen liedes in metrischer hinsicht gleichwertig der heutigen viertelnote und gleichwertig dem zeichen 'virga' (´) der neumenschrift. [2])

— verwende ich als zeichen der doppelten zeiteinheit oder doppelmore, gleichwertig (bei einem takte des nenners 4) einer halben note.

x kann für eine kurze oder lange silbe eintreten, d. h. es kommt durchaus nicht an auf die quantität, nur auf die natürliche stellung von hebung und nebenhebung: x́ kann jede silbe sein die einen hauptton hat, ob kurz oder lang, wenn nur eine tonlose silbe folgt, x̀ ebenso jede silbe die einen nebenton hat oder auf sich nehmen kann, x jede tonlose silbe. Germ. *Wī́đasìnþaz* hatte im verse dasselbe mass wie *Hléwagàstiz*, beide dasselbe wie *Léuƀadàɣaz*: man kann alle drei namen als 4 vierteltöne eines takts singen. Ebenso haben in unserm Hildebrandsliede die takte *Hádubrànt gi-* und *Híltibrànt gi-* dasselbe

---

[1]) More ist das 'tempus', takt die 'perfectio' der tonmesser des 12. jahrhunderts.

[2]) Für choralmusik im $^3/_4$takt und ebenso für eine volkstümliche choralmelodie in zweiteiligem, $^4/_4$takt, wie das ahd. Petruslied, ist die 'virga' der neumenschrift theoretisch ebenfalls nur gleich einer viertelnote, praktisch aber kann sie hier einer halben note der weltlichen musik gleichgesetzt werden.

mass, die erste kurze silbe dort das selbe wie hier die erste lange. Die einfache bekannte sachlage von der gleichgültigkeit der quantität (soweit nicht von ihr das worauf es ankommt, die stellung des nebentons abhängig ist) tritt bei Sievers nirgends klar hervor, sie ist unter der fülle des beigebrachten materials vollständig vergraben. Das einfache x́ x x̀ x erscheint bei Sievers in sehr verschiedenen gestalten: *Hiltibrant gi-* würde er als –́ x –̀ x, *Hadubrant gi-* als ⏑́ x –̀ x ansetzen, jenes würde er erklären als 'erweiterung' von –́ –̀ x (s. Beitr. 10, 309 unten), dieses als 'mit auflösung' für dasselbe –́ –̀ x stehend.

Für zwei silben des masses x x kann im germanischen verse an jeder stelle des (¼)taktes eine silbe des masses — eintreten. Man pflegt, wo doppelmore –́ für zwei moren x́ x eintritt, (wenngleich die wirkliche natur des vorganges als bekannt angesehen werden darf) nicht sehr passend von 'fehlen' der senkung zu reden [1]). — kann nur eine lange silbe sein, da nur eine solche den anforderungen der accentfolge genügt. Sievers betrachtet in seiner darstellung überall — als das frühere, und ⏑́ x, zwei silben für deren erste den ton tragende er kürze verlangt, als 'auflösung' von —. In wirklichkeit ist so gut wie kürze + kürze überall auch länge + kürze, jede folge von zwei silben wenn nur die nebenhebung nicht auf die zweite, sondern erst auf die folgende silbe fällt, gleichwertig mit –́ (vor nebenhebung x̀), vgl. *Hílti-* (vor *-brànt*) neben *Hádu-*. Länge + kürze, wo mit — gleichwertig, bezeichnet Sievers als 'erweiterung'.

Das eintreten von — für x x, von dem wir reden, bezieht sich nur auf wort und silbe, nicht auf den ton, es ist ein metrischer, nicht ein musikalischer vorgang. Unser metrisches zeichen — finden wir in der neumenschrift durch die zeichen 'bivirga' (der bedeutung ♩‿♩), 'flexa' oder 'clinis' (♩‿♩), 'pes podatus' (♩‿♩) und andre ligaturen zweier (oder mehrerer) töne [2]) vertreten. Wir sehen, die melodie

---

[1]) 'Synkope' der senkung, wie jetzt lieber gesagt wird, ist im grunde nur ein andrer ausdruck für das nämliche, doch ist, unter den zwei unrichtigen ausdrücken, dieser als fremder darum der bessere, weil sich die meisten überhaupt nichts concretes, also auch nicht das unrichtige, bei demselben denken.

[2]) Dieselben zeichen bezeichnen jedoch zum teil auch ligaturen von tönen geringeren masses, der 'podatus' auch ♫, die (c) 'cito' vel 'celeriter' vorzutragende 'flexa' bedeutet ♫.

bleibt von dem fakultativen eintreten von — für x x unberührt. Während über den dritten halbzeilen der beiden ersten strophen des Petrusliedes *daz er mac ginerian* und *dâr in mach er skerian* (x́ x x̀ x | x́ x x̀) in der hs. 7malige virga steht (über den ersten silben aufsteigende, über den silben 3—5 hohe, über den beiden letzten silben *-rian* liegende virgae[1]), also aufsteigende, hohe, tiefe vierteltöne bezeichnend), finden wir in der entsprechenden halbzeile der 3. strophe *daz er uns firtânên* (x́ x x̀ x | ⊥́ x̀) über den vier ersten und der letzten silbe die selben zeichen aber über der fünften silbe *-tâ-* die flexa in der langen gestalt, die einen hohen und folgenden bedeutend tieferen ton bezeichnet. Man sieht hier, wie unrichtig es wäre die je zwei silben *neri-*, *skeri-* als 'auflösungen' ⏑́ x des ⊥́ der silbe *-tâ-* zu fassen.[2])

Die more kann geteilt werden: für x kann ⏑⏑, d. i. für einen viertelton können zwei achteltöne eintreten. In der musik des ältesten mittelalters war, wie die neumenschrift zeigt, das eintreten einer folge von zwei tönen für éine silbe ausserordentlich häufig[3]). Im verse dagegen war das eintreten zweier silben des masses ⏑⏑ für éine des masses x in der alten westgermanischen poesie durchaus nicht sehr häufig. Nur dieser vorgang kann wirklich als 'auflösung' bezeichnet werden. In der hebung erscheint ⏑́⏑ für x́, wie in *hêlidōs ùbar* ⏑́⏑ x x̀ x, wo der nebenton in *hêlidṑs* vor dem in *ùbar* zum unton wird; weniger häufig ist ⏑̀⏑ für x̀ in der nebenhebung: ⏑́⏑ (⏑̀⏑) müssen zwei kurze silben sein. Bei dieser wirklichen auflösung folgt auf das ⏑⏑ der hebung (oder nebenhebung) stets noch eine dritte, unbetonte, silbe innerhalb des halbtaktes. Selten in älteren versen und ursprünglich wol gar nicht fand sich ⏑⏑ für x in der senkung, in unserm Hildebrandsliede in *cheisuringu gi-* x́ x x̀ ⏑⏑ 34 und in der überlieferung noch in *enti* v. 3. Nur im auftakt, den ich nicht mit Sievers 'eingangssenkung' nenne, da ich im gegensatz zu ihm an einen takt glaube, ist der vorgang häufig: hier finden wir für x nicht allein

[1]) Scherer hat hier (Denkm. [2] 290) und mehrfach sonst die liegende virga (die einen tieferen ton oder vielfach den grundton bezeichnet) mit dem zeichen 'punctum' verwechselt.

[2]) [Beim reimvers fasst Sievers das ⊥́ richtig, s. u.]

[3]) z. b. *himilrîches portûn* im Petrusliede ist gesungen worden (virga, podatus, flexa, flexa, epiphonus, virga d. i.):

◡◡, auch ◡◡◡ (triolen), $^4/_{16}$ und brüche mit noch grösserem zähler (quintolen und sextolen), und hier finden wir in dieser geringwertigkeit wie kurze so lange silben (alles dies in dieser ausdehnung gewiss noch nicht im gemeingermanischen, sondern erst später entwickelt).[1]

---

[1]) Unser zeichen ◡ ist im allgemeinen gleichwertig dem zeichen 'punctum' der neumenschrift, das den halben wert der 'virga' hat. Jedoch ist zu bemerken, dass in der senkung, wo (uns auch heute) töne leicht kürzer erscheinen als in der hebung, vielfach das 'punctum' anstatt der 'virga' zur bezeichnung des vierteltons gebraucht wird, so dass für einen takt x́ x x́ x in den verschiedenen strophen eines liedes mit einander wechseln können (v für virga, p für punctum gesetzt): v v v v; v v v p; v p v p (vgl. Scherer anm. zu zeile 4^b 2–5 des Galliusliedes, Denkm. [2] 310); aus demselben grunde erscheint für (x́ x) 'podatus' ♩♩ oder 'flexa' ♩♩ vielfach (v + p) 'epiphonus' ♩♪ oder 'cephalicus' ♩♪. Unter umständen kann indessen auch das zeichen 'virga' für unser ◡, für eine achtelnote stehn, und weit häufiger noch steht das zeichen 'punctum', das überhaupt den kürzesten ton bezeichnet, für die hälfte dieses ◡, die $^1/_{16}$note. Dieses letztere besonders oft in den auf eine silbe kommenden verbindungen mehrerer puncta, 'tripunctum', 'subpunctum', = drei, vier sechzehntelnoten. (Wir können für die hälfte von ◡ oder noch kürzere bruchteile des tempus vorkommendenfalles auch das zeichen punctum (.) setzen.) ♫ und die triole gleichen masses ♪♪♪ werden, wenn eine folge gleich hoher töne gemeint ist, wo sie auf eine silbe kommen meist durch die zeichen 'bistropha', 'tristropha', wo sie aber (= ◡◡ und ◡◡◡ als auflösung eines x) auf zwei und drei silben sich verteilen, meist durch eine virga über jeder silbe gegeben. So steht im takte *mísit fìlium Hi-(bérnià)* in der ersten strophe der latein. übersetzung des Galliusliedes (Denkm. XII), der (x́ x ◡◡◡ ◡ oder x́ x ◡◡◡ x) gleichwertig ist einem x́ x x́ x an der gleichen stelle der übrigen strophen (z. b. *Cólumbànus* in str. 2) über *filium* dreimalige virga.

(Ratperts 'ut tam dulcis melodia latine luderet' von Eckehard IV ins lateinische übersetztes Galluslied ('carmen barbaricum de sancto Gallo cantitandum') ist ebenfalls im volkstümlichen $^4/_4$takt, nicht wie Scherer annimmt im $^3/_4$takt gesungen worden. Anstatt je zweier $^3/_4$takte Scherers (Denkm. [2] 309) ist im allgemeinen in der melodie des liedes je ein $^4/_4$takt anzusetzen, x́ x x́ x für sein v p, v p (d. i. x́x x | x́x x): im einzelnen sind allerdings die takte ziemlich abweichend zu fassen. Wie in der alten germanischen poesie überhaupt, so hat auch hier die halbzeile zwei, die zeile (der musikalische satz) vier ($\frac{4}{4}$)takte; die aus der alten vierzeiligen hervorgegangene fünfzeilige strophe hat also 20 takte gegen die 47 Scherers. Die erste zeile ('Nunc incipiendum est mihi magnum gaudium') ist gesungen

x́ x x́ x | x́ x (r) || x | x́ x x́ x | x́ ◡ ◡ x́ (r) ||

Klingender ausgang des halbverses, x́ x x̀ (–́ x̀, zweisilbig-(in duas syllabas) katalektischer oder weiblicher ausgang) statt des vollen (akatalektischen) x́ x x̀ x, ist bei jambischem typus von allem anfang hergebracht. Aber auch bei trochäischem typus muste im germanischen verse auf geschichtlichem wege, wenn ältere lieder bestehn blieben während die sprache sich änderte, vielfach die klingende form x́ x x̀ aufkommen durch reduktion von x̀ x oder –̀ zu x̀ in folge der jüngeren auslautsgesetze. Trochäischer typus mit klingendem ausgang und jambischer typus fielen demnach zusammen, indem an stelle des auftaks x | dort eine ruhepause von einer more (r) trat. — Wie im zweiten takte durch die hauptcäsur, so konnte bei ursprünglich jambischem typus auch im ersten takte die vierte more durch eine innere cäsur abgetrennt x́ x x̀, x sich als innerer auftakt oder 'eingangssenkung' zum folgenden fusse stellen. Indem die reduktion des vollen taktes x́ x x̀ x in folge sprachlicher vorgänge zu klingendem x́ x x̀, von der eben die rede war, natürlich auch im ersten takte bei jambischem wie trochäischem typus stattfinden muste, konnte auch zu ende des ersten taktes, diesem innern auftakt gegenüber, eine pause von einer more eintreten. Nur im falle des eintretens einer solchen pause könnte man mit recht von 'fehlen' der senkung sprechen. Die pause zu ende des ersten taktes des halbverses braucht indessen nur in der theorie gegolten zu haben, d. i. hier als eine sprachgemässe bei (im takte) gesprochenem, 'gesagtem' verse: in der praxis, d. i. beim singen, ward dieselbe ohne zweifel ausgefüllt, indem das –̀ bestehn blieb. So namentlich ohne zweifel im althochdeutschen, wo der nebenton

---

(in str. 7 der 1. takt x́ ◡◡ x̀ x 'Presbiter Christo') und ähnlich die drei folgenden zeilen (nur im 2. takt der halbzeile zuweilen x́x x̀, mehr abweichend nur in den dritten takten der beiden mittleren zeilen: x́x ◡̀◡ ◡◡ '-cepit patrem'). Die fünfte zeile, nach den neumen

♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♫ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♬ | ♩ ♩ ♩ 𝄽 ‖

(im zweiten takt vielleicht als ♩ ♪ ♫ 𝄽 𝄽 | zu fassen), zeigt durch ihren abweichenden musikalischen charakter (vgl. Scherer 310 unten) deutlich den jüngern ursprung einer solchen fünften zeile innerhalb der germanischen strophe, das hervorgegangensein aus einer verlängerung oder wiederholung der vierten zeile (vgl. die wiederholungen, in der hs. doppelschreibungen, letzter zeilen in der gereimten übersetzung des psalms 138, Denkm. XIII) oder aus einem refrain: einen ähnlich 'notenreichen' charakter hat der refrain des Petrusliedes.)

(und also im verse die nebenhebung) noch weit grössere kraft bewahrt hat und darum auch die reduktion von –̀ zu x̀ noch bei weitem nicht soweit vorgeschritten ist, wie im altenglischen. *chônnêm* im Hildebrandsliede v. 28, *fôhêm* v. 9 (im altgermanischen mit der endung in der gestalt *-aimiz* den zweiten taktteil als x̀ x füllend) kann auch im althochdeutschen noch das mass –́ –̀ ausgefüllt haben. Auslautend ist früher langer vokal im althochdeutschen gekürzt worden in fällen wie *degano* v. 26 (germ. *þeγnōⁿ* –́ –̀), *huîttę* (in der vorlage wohl *hwîttae* geschrieben, s. o. s. 79) v. 66: solcher vokal könnte indessen sehr wohl zur zeit der abfassung des Hildebrandsliedes wenn dieselbe vor oder um 700 stattfand noch lang gewesen sein, wie wir in der Benediktinerregel *andree, fridoo* geschrieben finden. *tôt ist* 44 (germ. *dauðaz isti* x̀ x x̀ x) kann noch das mass –́ –̀ eingenommen haben; ebenso leicht auch noch *chind in* 13, *prût in* 21 (das nebentonig stehende *in*, das mit dem anlaut des folgenden wortes zur langen silbe wird, kann leicht als halber ton –̀ oder folge von zwei vierteltönen gesungen worden sein: heute wird im zweiten, schlechten taktteil eine kurze unbetonte silbe unbedenklich im singen gelängt, wo die melodie es fordert, und in alter zeit wird es in der praxis ebenso gehalten sein).

Wie in der vierten more an stelle der senkung, so kann auch in der dritten an stelle der nebenhebung eine pause eintreten.[1]) Abstumpfung des –́ x̀ des letzten taktes, des 'weiblichen' ausgangs (mit dem im vorletzten $^{2}/_{4}$takt, jüngeren $^{4}/_{4}$halbtakt, besonders beliebten eintreten von –́ für x̀ x) zu 'männlichem' x̀ x, wofür –́ eintreten kann, ('katalexis in syllabam') ist der metrik ein geläufiger vorgang (vgl. F. Allen, Kuhns Zs. f. vgl. sprachf. 24, 563 f. 578, der dort, um die verkürzung im saturnier *malúm dabúnt Metéllì* zu *malúm dabúnt Metélli* dem verständnis näher zu bringen, auf beispiele aus germanischer balladenpoesie wie ne. *Ye márinèrs of E'ngland*, nhd. *empór aus schwèren träumen* hinweist). An dieser stelle, im versausgang, ist es deutlich, dass x̀ x älter ist als –́, nicht jenes 'auflösung' von diesem: in seinem 'gekürzten' (richtiger wäre 'abgestumpften' oder 'stumpfen') typus C, jedoch nur bei diesem, setzt Sievers richtig ◡́ x nicht als auflösung von –́, sondern als 'verkürzung' von –́ x an

[1]) Vgl. E. Jessen, Zs. f. d. phil. 2, 116, 122.

(Beitr. 10, 243), ohne dass man jedoch das geringste zur erklärung erfährt: er betrachtet die 'neigung, den zweiten fuss zu ⏑́ x zu verkürzen' als 'eine besondere eigentümlichkeit dieses typus' C (und beweist dies statistisch: bei dem andern typus mit dem klingenden ausgang –́ x, A, rechnet Sievers nämlich, sobald der halbvers einen auftakt hat, abstumpfung des klingenden ausgangs –́ x zu ⏑́ x nicht als 'gekürzten typus A', sondern als einen 'typus B', und ⏑́ x ist ihm hier 'auflösung' von –́. Bei diesem stumpfen ausgang ist im altgermanischen verse x́ x wirklich immer Sievers' ⏑́ x, einfach darum weil wir zwei silben deren erste lang ist im versausgang als klingend ´ x́ fassen werden: jeder weiss indessen dass nichts im wege ist zwei silben, deren erste lang ist, im versausgang stumpf x́ x zu singen[1]). — Auch diese abstumpfung muste im germanischen verse auf historischem wege in folge sprachlicher vorgänge bei fortbestehn der alten lieder eintreten. Germanischer klingender ausgang des halbverses muste durch den schwund kurzer endvokale stumpf werden, z. b. ein halbvers *waiwurđiz skihiđi* (–́ x́ x | x́ x x́) zu ahd. *wē̆wùrt skíhit* Hild. 49 (–́ –̀ | x́ x), germ. *harjamiz twaimiz* (–́ x́ x | –́ x́) zu ahd. *hériùm tuéim.* Ebenso muste klingendes x́ x x́ (–́ x́) im ersten takt in gleichem falle behandelt werden. Die metrik des allitterierenden verses ist nur zu verstehn, wenn wir das auf uns gekommene nicht als blüte, sondern als ausläufer einer reichen allitterierenden poesie betrachten. Auf dem goldnen horn lesen wir als zweiten halbvers *horna tawidō* (–́ x́ (r) | x́ x x́): ein solches klingendes *hórnà*, seinerseits aus urgermanischem vollem *hurnán* mit dem mass –́ –̀ bei positionslänge lautgesetzlich entstanden, (und für die praxis des singens auch noch als –́ –̀ zu fassen) muste bei fortbestehn in einem liede durch den jüngern abfall des *-a* stumpf, *horn* –́ werden, vgl. *barn* mit diesem mass im Hildebrandsliede v. 21. Ein stumpfes ahd. *saro* x́ x, wie in v. 4, war

---

[1]) Ein halbvers, in dem der ausgang –́ x́ zu x́ x (zwei kurzen silben) abgestumpft ist, kann demnach nur 3 hebungen haben (nach der vierhebungstheorie, d. i. bei monopodischer lesung, im $^2/_4$takt) oder 2 hebungen und zwischen ihnen eine nebenhebung (nach der zweihebungstheorie, bei dipodischer lesung, im $^4/_4$takt), also z. b. Merigarto (Denkm. XXXII) 2, 85 *O'uh sint zuṓ áha* (nicht *óuh sínt . .*) 86 *unte͡in gilī́chìmo páda*, 96 *chuît mán ouh sī́ ein áha* (nicht *chuī́t mán . . . .*), 101 *drī́* (oder *drî íst si*) *plúotváro,* 102 *drî lū́tter álagáro* (nicht *drī́ íst si ., drī́ lū́tter .*), 115 *dér ouh íeht firstílit* (nicht *dér ouh íewíht firstílit*) u. s. w.

in ältern liedern aus germ. *sarwō* mit dem mass ⏊ ⏊̀ oder ⏊ x̀ hervorgegangen. Für x́ x x̀ x konnte im altgermanischen vers jedenfalls x́ ⏊̀ x eintreten, welche form bestand wo nach kurzer stammsilbe der nebenton auf die zweite more einer folgenden langen silbe fiel, wie in *kúnìngaz, hábaìsi:* wörter dieser form musten ebenfalls später stumpf x́ x werden, ahd. *chuninc* v. 34, *habês* 47. 57 (solche wörter mit langer zweiter silbe, die des masses x — fähig, waren doch in der praxis den stumpfen mit zwei kurzen silben völlig gleichstehend, im ersten takt diese wie jene x́ —, s. u., im zweiten jene wie diese nur x́ x). Sievers bemerkt, wo er von der 'neigung, den zweiten fuss zu ⏑́ x zu verkürzen', spricht, 'dass für die so ausfallende more ein sichtbarer ersatz' nicht geschaffen wird. Ein sichtbarer oder hörbarer allerdings nicht, wohl aber ein dem taktsinn messbarer: auf den stumpfen ausgang des halbverses folgt unter allen umständen eine pause von einer more an der stelle der nebenhebung des klingenden ausgangs.[1]) In stumpf gewordenem erstem takte des halbverses muss ebenso, wenn x́ x für x́ x x̀ (⏊ x̀) eintritt 'ohne dass für die so ausfallende more ein sichtbarer ersatz geschaffen wird', die stelle der früheren nebenhebung durch eine pause ausgefüllt werden. Es handelt sich hier nur um die dritte more des taktes: die vierte more, die letzte senkung, kann, wie zu ende des zweiten taktes entweder durch eine pause oder durch den auftakt des folgenden halbverses, so zu ende des ersten taktes entweder ebenfalls durch eine pause oder durch eine silbe, einen innern auftakt, vertreten sein.[2]) Ein *horn gi-*, aus einem *hórnà ga-(táwidṑ)* hervorgegangen, muss ⏊(r) x gewesen

[1]) Nach männlichem ausgang des 1. halbverses, also männlicher cäsur, scheint jedoch im altgermanischen, wo die beiden halbverse noch völlig zu einer einheit verbunden waren, der auftakt des folgenden 2ten doppelmorig gewesen sein zu können ohne pause zwischen den halbversen, s. d. Nachtr. anm., zum schlusse.

[2]) Für solche abstumpfung im ersten takt kann als heutiges beispiel dienen die zweite der beiden reimzeilen

Trauben trägt der weinstock, x́ x x̀ x | ⏊ x̀
hörner der ziegenbock. x́ x(r)x | x́ x x̀

hörner ist hier heute sprachgemäss x́ x (r) für taktgemässeres ⏊ x̀ (wie in der praxis gesungen werden würde). Denken wir uns an stelle des plurals den singular *horn* stehend, so haben wir ⏊ (r) x | x́ x x̀ (der erste takt wäre in praxis ⏊‿x x zu singen); denken wir uns noch den innern auftakt, den artikel hinweg, ohne dass der takt gestört wird, x́ x (r r) | x́ x x̀ oder ⏊ (r r) | x́ x x̀, so haben wir Sievers 'typus D', jedoch Sievers läugnet den takt.

sein. *wela gi-* Hild. 46, wenn wir den vers richtig fassen, war x̀ x(r)x aus einem germ. *wélā̀n ga-* mit dem nebenton auf der zweiten more der langen silbe, vorgerm. *vélām kom-*). Sievers unterscheidet x̀ x x̀ und x̀ x (r) x (–́ x̀ und –́(r) x) bei den verschiedenen typen des halbverses nicht, Beow. 2 *þrym ʒe-frunon*, 717 (Heyne 718) *ham ʒe-sohte* nicht von 31 *lanʒe ahte;* Beow. 67 *him on mod be-arn,* 2041 (2042) f. *se ðe beah ʒe-syhð, se ðe eall ʒe-man* (◡◡ | –́ (r) x | –́) nicht von 40 *him on bearme læʒ* etc. Sollten *hâm ʒe-*, *eall ʒe-* und *lanʒe, bearme* im altenglischen vers (als –́ –̀) zusammengefallen sein? (oder sollte im ae. vers der $^4/_4$takt in den $^3/_4$takt übergetreten sein?) *lanʒe, bearme* kann (im $^4/_4$takt) mit ausfüllung der pause bloss –́ –̀, nicht –́ x͜x ($^3/_4 + ^1/_4$) gesungen worden sein (ältere –́ x̀ haben nicht wohl das mass $^3/_4 + ^1/_4$ annehmen können: je stärker der nebenton war um so weniger, im ahd. also auf keinen fall); *hâm ʒe-*, *eall ʒe-* dagegen könnte zwar auch als –́ –̀, wird aber als –́ x͜x gesungen sein (älteres germ. –́ x̀ x kann wohl sofort zu dieser letzten form geworden sein). Man kann wohl annehmen, dass in der praxis, beim singen, im ersten takte des halbverses wie die vierte so auch und um so eher noch die dritte more ausgefüllt sein wird: wo die vierte more durch eine silbe vertreten war muss éine vorhergehende lange silbe als –́͜ x (x̀ x͜x), wo auch die letzte senkung ʻfehlteʼ muss die lange silbe über den ganzen takt sich ausdehnend als folge von vier vierteltönen x̀ x x̀ x oder zwei halben tönen –́ –̀ etc. gesungen worden sein (so notwendig, wo eine strophe mit éiner langen silbe im ersten takte eines halbverses nach derselben weise zu singen war, wie eine andre strophe mit silben des masses x̀ x x̀ x an der selben stelle, ebenso wie ein ähnliches in volksweisen bis auf den heutigen tag geschieht). x̀ — (ein wort wie z. b. *chuning*) im ersten takt ist vor einer silbe in der vierten more natürlich als x̀ x͜x, wo allein den takt ausfüllend als x̀ x͜xx gesungen worden, und ebenso x̀ x: wo die zweite kurze silbe auf einen consonanten ausgeht, wie z. b. in *hímil-(zúnglon),* ward dieselbe tatsächlich lang durch position; aber auch zwei silben auf kurzen vokal ausgehend werden in der praxis wenigstens mit dem masse von drei moren gesungen sein, so *wéla* x̀ x͜x vor *gi-* in vierter more (wo die letzte senkung fehlt könnte möglicherweise auch in der praxis die pause an stelle des innern auftakts sich eingefunden haben).[1])

[1]) Vgl. zu diesem die nachträgliche anm. zum schlusse.

Wie der vers in zwei halbverse, unabhängig von der nach dem auftakt fallenden taktgrenze, so zerfiel der germanische halbvers durch die besprochenen pausen und innere cäsur in zwei füsse, der germanische vers also in vier füsse, unabhängig von den vier takten. Man kann diesen vierteiligen charakter des germanischen verses anschaulich machen indem man die vier füsse untereinander setzt, so dass wie der auftakt zu anfang der halbverse so auch der innere auftakt an der spitze des folgenden taktes zu stehn kommt:

8 ferahes	42 dat sagêtun	Beow. 2 þeod-
frôtôro,	mir	cyninȝa
her frâgên	sêo-	þrym
gi-stuont,	lîdante,	ȝe-frunon.

Das *gi-* im oben besprochenen

cheisuringu
gi-tân

könnte man auch als überzähligen innern auftakt, also als irrationalen vorschlag (♪), nach dem vollständigen takte x́ x x̀ x, fassen. Der innere auftakt ist aber äusserst selten überzählig, und äusserst selten (wie im überlieferten

Hiltibrant
enti Haðubrant

v. 3) zweisilbig mit dem masse ◡◡ statt einsilbig x, beides im gegensatz zum auftakt nach der hauptcäsur (s. u.), wenigstens im verse der zeit aus der uns verse überliefert sind.

Sievers gruppierung der typen des halbverses nimmt als einteilungsgrund, wogegen nichts einzuwenden ist, das verhältnis der beiden füsse des halbverses zu einander, die von ihm allerdings, weil nach ganz andern principien, z. t. abweichend angesetzt werden (und neben denen das vorhandensein eines taktes geläugnet wird[1])). Aber seine einteilung ist unsystematisch und die von ihm aufgestellten fünf typen sind nicht erschöpfend. Seine ordnung und bezeichnung dieser typen durch willkürlich gewählte buchstaben finde ich schon rein praktisch betrachtet ungut: ich für meinen teil vermag dieselben nicht im gedächtnis festzuhalten, ich kann mir kein band herstellen zwischen ′ x | ′̀ x und A, ′ x x | ′ und B u. s. w., ich muss stets wieder nach-

[1]) Diesen punkt betreffend s. u. die Nachtr. anm.

sehn ob Sievers diesen letzten typus D und sein gegenstück –́ | –́ x x E nennt oder umgekehrt. Ich bringe daher im folgenden die typen der halbverse des Hildebrandsliedes (und in zweiter linie des Muspilli) in die einzige naturgemässe ordnung, bei welcher die haupteinteilung von der gestalt des zweiten taktes, des halbversausganges, welcher voll ($^{4}/_{4}$), klingend ($^{3}/_{4}$) oder stumpf ($^{2}/_{4}$) sein kann, als dem hauptsächlich den charakter des halbverses bestimmenden, die unterabteilung von der des ersten taktes oder fusses genommen werden muss. (Aus praktischem grunde könnte man jedoch auch die umgekehrte einteilung wählen.) Dabei werden sich von selbst andre bezeichnungen der typen des halbverses ergeben, die man sich ohne jedesmal nachzuschlagen jederzeit neu zurechtlegen kann.

a. Der halbvers ist seinem ausgange nach akatalektisch, vollständig ($^{4}/_{4}$): | x́ x x̀ x (| –́ x̀ x).

Es ist Sievers 'typus D': doch stellt Sievers hierher gehörige halbverse zum teil zu dem 'durch nebenicten gesteigerten typus A mit auflösung des zweiten nebenictus'.

Der ausgehende schlechte taktteil muss zweisilbig x̀ x sein: ein denkbares x̀ x –̀ (–́ –̀) ist nämlich aus musikalischem grunde als katalektisch, x́ x x̀ (–́ x̀) zu fassen, s. u. s. 126.

Der volle ausgang x̀ x schliesst ursprünglich einen auftakt des folgenden halbverses aus.

Aa. Der erste takt ist ebenfalls **vollständig: $^{8}/_{4}$typus, voller typus.**

Wir finden denselben ursprünglich (und so in den älteren stücken) nur im ersten halbvers. Der älteste uns bekannte germanische vers, die inschrift des goldnen horns, hat die form:

x | x́ x x̀ x | –́ x̀ x | –́ x̀ (r) | x́ x x̀ ||

Beide halbverse gehören als einheit zusammen: der erste halbvers ist vollständig, akatalektisch, daher beginnt der folgende mit der hebung ohne auftakt, der zweite halbvers ist katalektisch wegen des auftakts vor dem ersten halbvers.

Sievers setzt den ursprünglichsten, vollen typus, wie wir ihn hier im ersten halbverse haben, an als 'gesteigerten typus D' mit 'zwei-

silbig gebildeter senkung des ersten fusses' (s. 304), wie Beow. 1790 *deorc ofer dryhtzumum* (–́ x̀ x | –́ x̀ x, ebenso 712. 2462 und mit auftakt 2628), zum teil jedoch setzt er ihn an als unterabteilung des 'durch nebenicten gesteigerten typus A' (s. 280). Zu jenem gesteigerten typus D stellt Sievers (der den ersten nebenictus nicht anerkennt) 'sogar' *word wæron wynsume* 612, *sellice sædracan* 1426, ebenso (s. u.) 232, doch ist ihm von einigen dieser verse 'zweifelhaft', 'ob sie die ursprüngliche gestalt des textes bewahrt haben': überdies, meint er, 'können diese verse auch vielleicht zum gesteigerten typus A gezogen werden'. Innerhalb seines 'gesteigerten typus A' gehören hierher verse die Sievers unterscheidet als solche mit 'nebenton in zweiter senkung bei zwei- und mehrsilbiger mittelsenkung' (–́ x x | –́ –̀) und 'auflösung' dieses letzten 'nebenictus', und solche mit 'nebenictus in beiden senkungen' (–́ –̀ | –́ –̀) und ebenfalls 'auflösung' dieses 'zweiten nebenictus' oder 'beider nebenicten': zu dieser unterabteilung wird gestellt Beow. 232 *fyrdsearu fuslicu* (auf s. 304 zum gesteigerten typus D), zu jener 3174 *eahtodon eorlscipe* (beide halbverse sind –́ x̀ x | –́ x̀ x, ein unterschied ist für den vers gar nicht vorhanden, ebensowenig zwischen ihnen und den zum 'gesteigerten typus D' gerechneten). Nur im ausgang des typus D setzt Sievers richtig x̀ x als ⏑̀ x an, an andern stellen des halbverses aber und im typus A verlangt er für x x, das er als 'auflösung' fasst (und als ⏑ x ansetzt), kurze erste silbe. *ezeslic eorðdraca* 2825 rechnet er zum gesteigerten typus A mit 'auflösung' an erster und letzter stelle, dagegen das genau entsprechende *wundorlic wæzbora* 1440 (d. i. wie jenes x̀ x –̀ | –́ x̀ x) rechnet er zu den 'zweifelhaften' versen des 'gesteigerten typus D' (den ersten takt unrichtig als –́ x x ansetzend wie in jenen v. 232. 612. 1426). Wo wir im zweiten taxt für x x an beiden stellen lange erste silbe haben, im Beow. in v. 2173 *wrætlicne wundormaððum* (–́ x̀ x | x̀ x x̀ x), sagt Sievers (s. 313) 'der vers ist überladen, aber dem sinne nach vollkommen correct', am wahrscheinlichsten dünkt ihn, dass wir es hier mit einem schwellverse zu tun haben.

Im Wessobrunner gebet erscheint der volle typus, jambisch, mit auftakt, in dem dritten halbverse der strophe zu sechs halbversen *dat êro ni uuâs noh ûfhìmil* (x | ⏑́⏑ x x̀, x | –́ x̀ x).

Im Hildebrandsliede nehme ich diesen vollen typus mit allitteration im zweiten takt und einsilbigem auftakt an

als x | x̀ x x̀ x | ⏊́ x̀ x in v. 1 *Ik hō̆rta ðat sih úrhēttun* (ohne das *gi-*), als x | ⏊́ ⏊̀ | ⏊́ x̀ x in v. 58 *der sí doh nû͡árgōsto* (oder *doh dér sî nû*). An beiden stellen haben wir strophenanfänge. Ebenso, trochäisch, ohne auftakt

als x̀ x ◡̀◡ x | ⏊́ x̀ x im siebenten strophenhalbvers *érdo desero* (älter *dero* wie 61? x̀ x) *brúnnōno* 62. Die folgenden zweiten halbverse entbehren nach dem vollen ausgange des auftakts.[1]) Ich fasse diese ersten halbverse lieber so als zum typus Cb (Sievers C) gehörig, 1) wegen dieses fehlens des folgenden auftakts, und 2) aus einem andern grunde, der bei diesem typus (s. u.) klar werden wird.

(Als ◡́◡ x x̀ x | ⏊́ x̀ x haben wir den typus mit doppelter allitteration in dem meiner ansicht nach unursprünglichen halbvers *garutun se͡iro gūðhamun* 5: der folgende halbvers entbehrt richtig des auftakts.

In der überlieferung haben wir den vollen typus aber auch im 2. halbvers in dem gleich folgenden *gúrtun sìh iro suért àna:* dieser 2. halbvers kann auch aus diesem grunde in dieser form nicht ursprünglich sein (aus anderm grunde nahmen wir oben *iro suert gurtun* als ursprüngliche form des halbverses und *sih ana* als jüngeren zusatz an).)

Im Muspilli haben wir den vollen typus, ohne folgenden auftakt, als ◡́◡ x x̀ x | ⏊́ x̀ x in *scal er in deru uuîcsteti* 46 (mit folgendem längeren auftakt in *lō̆ssan sìh ar hlē̆uuo vàzzôn* (ohne das *dero*) 82, wo aber *lō̆ssan sìh ar hlêwùm* das ältere gewesen sein wird; innerhalb der jüngern zusätze ebenso in *û́zzan èr iz mit álamùasnu* x̀ x ◡̀ ◡ x | x̀ x x̀ x 97, mit auftakt möglicherweise in *dara químit ze deru ríhtùngu* 89, welche halbverse aber, jener mit geringerer, dieser mit grösserer wahrscheinlichkeit, auch zu Cb gehören können.

Innerhalb der jüngeren zusätze erscheint der volle typus im Muspilli auch im 2. halbverse, mitten zwischen kurzen und zu kurzen versen in dem auch gegen die ältern allitterationsregeln verstossenden verse *dâr píutìt der Sátanâz àltist* x | ⏊́ x̀, x | ◡́◡ x x̀ x v. 22).

(Die regel, dass nach vollem ausgang des 1. halbverses der auftakt fehlen muss, wird auch im angelsächsischen nicht mehr beobachtet.)

---

[1]) Vgl. die Nachtr. anm., zum schlusse.

Ba. Der erste takt ist klingend, ẋ x ẋ (′ ẋ), der zweite voll: voll ausgehender ⁷⁄₄ typus, klingend-voller typus.

Derselbe findet sich ebenfalls nur im ersten halbvers.

Es ist dies Sievers 'gesteigerter typus D' mit 'einsilbiger senkung des ersten fusses'. Im zweiten takte duldet Sievers für ẋ x ẋ x neben 4 kurzen silben (wie in *merefaran* 502 und den häufigen *maðelode*) auch länge in der nebenictussilbe, wie in *merestræta* 514, *æðelingum* 906, (in beiden fällen fasst er die beiden ersten kurzen silben als 'auflösung' von ⏑́). oder länge in der hebung, *wunderfatum* 1162 (hier nimmt er 'auflösung der nebenictussilbe' an: das éine ẋ x ẋ x setzt er doppelt als ′ ⏑̀ x oder –́ x ̀ an). Sievers duldet aber nicht lange silbe an beiden stellen: wo dies dennoch vorkommt (was Sievers 'steigerung des zweiten fusses zu –́ x –̀ x' nennt, s. 305), wie in v. 2297 *ealne utanweardne*, ist ihm der vers 'nicht unverdächtig'[1]). — Einige hierher gehörige halbverse stellt Sievers zum 'gesteigerten typus A' mit 'nebenton in zweiter senkung bei einsilbiger mittelsenkung' und 'auflösung der nebenictussilbe' (s. 279): 896 *bær on bearm scipes* (1087. 2471), doch mit der zusatzfrage 'oder gehören diese verse zum erweiterten D?'

Im Hildebrandsliede haben diesen typus die ersten halbverse von 8 *ferahes frōtōro*, 26 *degano de(n)chisto* (ẋ x ẋ ¦ ′- ẋ x), 13 *chind*

[1]) Sievers will in diesem verse den acc. des masc., zu *hlǣw* gehörig, in den des neutrums ändern, *eal ûtanweard*, und um dieses verses willen an allen stellen im Beowulf für *hlǣw* das neutrale geschlecht einführen. Wenn Sievers, auf das *hit* in v. 2806 hinweisend, hier in v. 2297 als einem jüngern verse das neutrum einführen wollte, so könnte ich das gelten lassen: gegen die durchführung des neutrums im Beowulf aber protestiere ich. An allen (weil für den zusammenhang unentbehrlichen) sicher alten stellen ist *hlǣw* im Beowulf masc., v. 2802—4 und v. 3158: die an der ersten dieser beiden stellen auf (die strophe) 2802—5 folgenden drei verse 2806—8 aber, in denen das an der spitze stehende *hit* das vorhergehende *hlǣw* als neutrum erscheinen lässt, sind von einem jüngeren verfasser hinzugefügt. (Sievers verweist auf Anglia, anz. V 85, wo Kluge das wort als alten neutralen *es*-stamm nachweist (den auch die got. weiterbildung *-as-nôs* zeigt). Neben diesem kann aber sehr wohl ein alter männl. *i*-stamm bestanden haben: auch sind oft männliche *i*-stämme (die dann in die *a*-dekl. übertreten konnten) aus alten neutralen *s*-stämmen hervorgegangen, und was die Beowulfstellen betrifft, so weiss jeder, dass weniger ursprüngliche formen nicht selten bereits in einer älteren zeit, dagegen ursprünglichere formen oft erst in einer jüngeren zeit auftreten.)

in chunincrîche (′ x̀ | x̀ x x̀ x), 66 *heuwun harmlîcco* (⊥ x̀ | ⊥ x̀ x. Das x̀ des ersten taktes ist in allen fällen noch als ⊥ (ohne pause) gesungen worden, s. o. s. 115 f. Ein auftakt fehlt im folgenden zweiten halbvers richtig in v. 13 und 66; in v. 8 folgt einsilbiges *her* (das, wie das *gi-* im zweiten fusse von v. 34 entweder mit der vorhergehenden silbe zusammen als ◡◡, oder als blosser irrationaler vorschlag gesungen worden ist); der zweite halbvers von 26 ist unursprünglich.

(In der überlieferung haben wir den typus auch im 2. halbverse in v. 61 *dero hregilo rûmen muotti* (◡◡ | x̀ x x̀ | x̀ x x̀ x), über welchen halbvers oben s. 105.)

(Im Muspilli hat diesen typus innerhalb der jüngern zusätze der 1. halbvers von 19 (oder 2. von 18) *allero mánnò uuêlîhèmo* ◡◡◡ | ⊥ x̀ | x̀ x x̀ x, mit auftakt und mit folgendem auftakt.)

Im Wessobrunner gebet erscheint der typus im 1. halbverse

als ⊥ x̀ | ′ x̀ x *manno miltisto* 8, ohne auftakt, mit folgendem ursprünglich einsilbigen *(⌒enti)*, in der überlieferung aber mehrsilbigen auftakt.

Ca. Der erste takt ist stumpf, x̀ x (⊥), der zweite voll: voll ausgehender ⁶/₄typus, stumpf-voller typus.

Dieser typus erscheint im zweiten wie im ersten halbvers.

Es ist Sievers (normaler) 'typus D'. Der zweite takt x̀ x x̀ x erscheint bei Sievers I. a) als ⊥ ⊥̀ x mit der 'auflösung' ◡́ x ⊥̀ x und der 'erweiterung' ⊥ x ⊥̀ x (wie in *hroden hildecumbor* 1022), b) als ⊥ ◡̀ x, II. als ⊥ x x̀ mit der 'auflösung' ⊥ x ◡̀ x (wie in *up ahafen* 128) und der 'verkürzung' ◡́ x x̀. (Dies letzte ist in wirklichkeit vereinigung der beiden mittleren x x̀ zu ⊥̀, einer länge (oder doch frühern länge) mit dem nebenton auf der zweiten more nach vorhergehender kürze: *cyninȝa (-es, -e), -wesende, -berende (-dra, -drum), -swarode,* s. Sievers 260 f.)

Im Hildebrandsliede haben wir diesen typus

1) im ersten halbverse in v. 4 *sunufatarungo* (x̀ x (r r) | x̀ x x̀ x); mit viersilbigem auftakt in v. 52 *sô man mir at búrc ę̂′nîgèru* (. . . . | ⊥ (r r) | x̀ x x̀ x). In diesem v. 52 fehlt nach dem vollen ausgang der auftakt, im ersten v. 4 folgt *iro* (dessen zweite silbe wie

das *gi-* in v. 34 behandelt ward, wie eben gesehn, während der anlautende vokal mit dem vorhergehenden *o* eine silbe bildete).

2) im zweiten halbverse in v. 21 *barn unwahsan*, 42 *sêolîdante* (´ (r r) | ´ x̀ x), beide male im halbstrophenschluss, ohne folgenden auftakt (oder v. 21 ursprünglich im strophenschluss).

Im Muspilli haben wir den typus im 1. halbverse mit mehrsilbigem auftakt in v. 57 wie derselbe überliefert ist mit dem von Müllenhoff gestrichenen *ándrèmo* (man muss, will man den 1. halbvers so fassen, *helfan* ans ende setzen, s. o. s. 18); im 2. halbverse in v. 48 *vilo gotmanno* (s. 16), und mit auftakt in v. 44 *pî demo‿altfîante*, beide male in dritter strophenzeile. Im Muspilli folgt überall auftakt.

b. Der halbvers ist seinem ausgange nach (katalektisch,) klingend ($^3/_4$): | x́ x x̀ (| ´ x̀).

Es sind Sievers typen A und (volles) C, doch ist sein 'gesteigertes A' nicht reinlich genug von den beiden typen D und E geschieden.

Ab. Der erste takt ist vollständig ($^4/_4$), der zweite klingend: klingend ausgehender $^7/_4$typus, voll-klingender typus.

1. Zu ende des verses erscheint ein wort mit langer silbe (selbständig oder als zweites kompositionsglied), das des masses x̀ x (`) fähig wäre, als x̀, so dass innerhalb des taktes das zeitmass eines vierteltons, eine more oder ein 'tempus' für den auftakt des folgenden halbverses oder eine pause bleibt. Zwischen solcher langen silbe und sonstigem x̀ ist für den vers und die melodie natürlich gar kein unterschied, z. b. *úparlû̀t* in str. 3 des Petrusliedes ist als x́ x x̀ gesungen worden ebenso wie *pórtû̀n* in str. 2.[1])

Bei Sievers erscheinen im ersten takte vollständige halbverse des anscheinenden ausganges x́ x ` vornehmlich, wie oben s. 122 gesehn, als 'gesteigerter typus A mit nebenictus in beiden senkungen' (s. 280), wie Beow. 215 *ʒúðsèaro ʒéatolìc*, 330 *ǽschòlt úfan ʒrǽʒ*, 1267 *héorowèarh hételìc*, 287 *ómbèht únfòrht;* oder mit 'nebenton in zweiter senkung bei zweisilbiger mittelsenkung' (s. 279), wie 2175 *swáncòr ond sádolbèorht*, 2892 *héht ðá þæt héaðowèorc*, 2085 *ʒrápòde ʒéarofòlm*,

---

[1]) Über *uparlût* virga, punctum, virga, über *portûn* epiphonus, virga.

wozu s. 310 (unter 'gesteigertem typus E', als Sievers 'zweifelhafte' verse dieses typus) halbverse mit nebenictus auf der ersten senkung gestellt werden wie 2434 *Hérebèald ond Hæ̀ðcŷn*, 608 *ʒámolfèax ond ʒúðròf*, 1017 *Hróðʒàr ond Hróðùlf*, 780 *bétlìc ond bánfàh;* oder mit 'mehrsilbiger mittelsenkung' (d. i. wo x́ x nicht durch ⏊́ vertreten ist) wie 2593 *hýrte hìne hórdwèard;* zum teil jedoch als 'gesteigerter typus D' mit 'nebenictus auf der schlusssilbe des zweiten fusses' und 'schwerer silbe in der senkung' (s. 305), Beow. 400. 1627 *þrýðlìc þèʒna hèap.*

x́ x x̀ x | x́ x x̀ mit alleiniger allitteration im zweiten takt rechnet Sievers als besonderen untertypus von A. Hierher die fälle mit 'compositum am versschluss': *þónne wæ̀s þeos médohèal, óððe þòne cýnedòm; nó he þòne ʒífstòl, ǽr he þòne ʒrúndwònʒ* (s. 286); *lḗt þòne bréʒostòl* (s. 285), *éart þù se Béowùlf, mé þòne wǽlræ̀s* (s. 284); mit auftakt (jambisch x | ⏊́ x̀, x | x́ x x̀) *ʒe swýlcè seo hérepàd* (s. 288).[1])

Hierher gehört im Hildebrandsliede

jambisch, mit auftakt, im 1. halbverse und zwar im strophenanfang, *pist álsò giáltēt màn* x | ⏊́ x̀, x | x́ x x̀ 41;

trochäisch, ohne auftakt, was weit häufiger, im 1. halbverse x́ x x̀ x | x́ x x̀ *wéstar ùbar wéntilsèo* v. 43, ebenso v. 3 wenn éine silbe statt *enti* eintritt s. o. s. 87; (x́ x ⏊̀ | x́ x x̀ derselbe v. 3 *Híltibrànt Háðubrànt* ohne das *enti*, ⏑́⏑ x ⏊̀ | x́ x x̀ *wélaga nû, wáltant gòt* v. 49; mit allitteration im zweiten takt ⏊́ ⏊̀ | x́ x x̀ *tṓt ìst Híltibrànt* 44. Die ersten takte dieser letzten halbverse 44,1. 49,1 (und 3,1 ohne *enti*) können auch als klingend, mit dem schlechten taktteil x̀ (r), gefasst werden. Sievers setzt s. 543 die ersten halbverse von 43. 44. 49 an als 'erweitertes D'.

im 2. halbverse x́ x x̀ x | x́ x x̀ *chú(n)d ist mì(r) al írmindèot* 13.

Im Wessobrunner gebet stellen sich hierher die dritten halbverse der halbstrophe:

---

[1]) In Otfrids reimvers erklärt Sievers, Beitr. 13, 157 die form x́ x x̀ x | x́ x x̀ z. b. *ságen ih iu gúate man, thó quam unz er zín tho sprah, bíscof ther sih uuáchorot* I 12, 17. 21. 31, von ihm hier ⏊́ x ⏊̀ x ⏊́ x ⏑̀ angesetzt, als 'ohne zweifel nur eine umbildung des alten A, entstanden durch erweiterung des schlussfusses ⏊́ x zu ⏊́ x ⏑̀ statt zu ⏊́ ⏑̀', und er bezeichnet hier 'diese modification von A' mit Aˣ.

jambisch, mit auftakt, x ¦ x̀ x x̀, x | x̀ x x̀ *noh mấno nòh der mấreo sềo* v. 5,

trochäisch, doch mit vorgetretenem auftakt, ◡◡◡ | ⏒́ x̀ x | x̀ x x̀ *dô uuas der álmàhtîco͡éino gòt* (s. s. 51) v. 7.

2. Den versausgang bildet ein wort klingender form.

Sievers setzt den $^{7}/_{4}$typus mit diesem ausgang wieder sehr mannigfaltig an, 1) wo ein nebenictus sich bemerkbar macht, a) wo x̀ x durch zwei silben vertreten wird, deren erste lang ist, als 'gesteigerten typus E' (s. 310), wie Beow. 438 *ȝéolorànd to ȝúðè,*[1]) 1649 *éȝeslìc for éorlùm,* 306 *ȝúðmòde ȝrúmmòn*, 2193 *síncmàððum sélrà*, 1198 *hórdmàðum hǽleðà*, doch werden (ebd.) die beiden halbverse 18 *Béowùlf wæs brémè*, 2602 *Wíȝlàf wæs hátèn* als Sievers 'zweifelhafte' verse nach seinem gefühl besser zum 'typus A mit zweisilbiger senkung' gestellt; b) wo x̀ x durch ◡̀, oder dessen 'auflösung', also zwei kurze silben, das vorhergehende x̀ x dagegen durch Sieverssches ⏒́ x vertreten wird, ebenfalls als 'gesteigerten typus E' (s. 310 f.), in 1079. 2742 *mórðorbèalo máȝà*, 1676 *áldorbèalu éorlùm*, 2405 *máððumfæ̀t mǽrè*, doch sind diese verse nach Sievers 'zweifelhaft', da *máðm-, mórðr-, áldr-* 'einsilbig' sein könnten, in welchem falle er sie zum typus A stellen würde; c) wo sowohl x̀ x als das vorhergehende x̀ x durch — oder dessen 'auflösung', also eine lange oder zwei kurze silben, vertreten wird, als 'gesteigerten' oder 'erweiterten' typus A, und zwar wo x̀ x durch zwei kurze silben vertreten wird, als durch nebenicten 'gesteigerten typus A' (so definitiv auf s. 278, nachdem Sievers solche verse auf s. 229 vorläufig aber zweifelnd zu A, dagegen später auf s. 250 als 'vermutlich doch zum erweiterten typus E' gehörig hingestellt hatte), *ȝládum sùna Fródàn* 2025, *ȝómenwùdu ȝréttè, hréðerbèalo héardà, ȝóldwìne ȝúmenà, ȝéstsèle ȝýredòn, héalwùdu dýnedè, hóltwùdu sécè, súndwùdu sóhtè, fólcstède frǽtwàn, béorht hòfu bǽrnàn;* wo dagegen ◡̀ für dieses x̀ x eintritt, als vermeintlich ältere, unaufgelöste form dieses 'erweiterten typus A' (s. 276. 223 f.), *fréoðobùrh fǽȝerè, déaðcwèalm Dénìȝeà, hórdbùrh*

[1]) Meine accentsetzung (*ȝúðè, éorlùm, ȝrúmmòn* etc.) bezieht sich überall auf den gesungenen oder im takte recitierten vers, Sievers *ȝúðe, ȝrúmmon* etc. überall auf den vers wie wir ihn lesen oder deklamieren würden.

hæleðà, éald swèord éotonìsc, séofon nìht swúncòn, héaðoròf hæbbè, félahròr féràn, féasceàft fúndèn, éorllìc éllèn; méduséld búàn, þréohùnd wíntrà, æ̂ʒhwæ̂r sélèst, Béowùlf léofà;

2) wo ein nebenictus (d. h. im satze wie wir ihn sprechen würden) nicht hervortritt (was aber für vers und melodie gar keinen gegensatz zum vorigen begründet[1])), als einfachen 'typus A' mit 'zweisilbiger senkung' (s. 226 ff. 271 f.) (wo x̀ x durch eine lange oder x̀ durch eine kurze silbe vertreten wird), wie *wéardòde hwílè, fúndòde wréccà, dóð swà ic bíddè, ʒá þæ̂r he wíllè, hórd ìs ʒescéawòd, Ʒúðlàf ond Óslàf, scéððàn ne míhtè, æ̂rèst ʒesóhtòn, súnnàn ond mónàn; héold hìne sýððàn, níht òfer éallè, héold pènden lífdè, hréo wæ̂ron ýðà, wéox ùnder wólcnùm; hæ̂leð ùnder héofenùm, flóta wæs on ýðùm, wæ̂ter òferhélmàð, Héorot ìs ʒefæ̂lsòd, cwíco wæs þa ʒénà;* oder mit 'mehr als zweisilbiger senkung' (s. 230. 272) (wo x̀ durch eine lange silbe vertreten ist: Sievers lässt dahingestellt, ob solche verse als licenzen aufzufassen, oder zum teil, etwa durch tilgung eines pronomens, auf eine der 'strengeren' formen zurückzuführen sind), *sæ̂ʒde sè þe cúðè, frémme sè þe wíllè, ýrre wæ̂ron béʒèn, hwílum hiè ʒehétòn, wíʒe ùnder wæ̂terè, sécʒe͡ic þè to sóðè, ʒýrede hìne Béowùlf* (◡́◡ x x̀ x | ´ x̀ oder *ʒýredè-ne*); mit auftakt s. 274 (jambisch x | x̀ x x̀, x | x̀ x x̀) *ʒewíton hìm þa wíʒènd, forsíteð ònd forswórcèð; onʒúnnèn on ʒeóʒoðè; arás þà se ríca, wið órd ònd wið écʒè; ʒewát him þà to wároðè, ʒemúnde þà se ʒódà.*

x̀ x x̀ x | x̀ x x̀ mit alleiniger allitteration im zweiten takt stellt Sievers zu A als einen untertypus (s. 284 ff.): mit 'zweisilbiger mittelsenkung' *hæ̂fdè se ʒódà, ic þæt ʒehýrè, fánd þà þær ínnè; cóm þà to récedè, hwílùm for dúʒuðè, háfast þù ʒeférèd;* mit 'dreisilbiger mittelsenkung' *fúndon þà on sándè, ʒánʒ þa æfter flórè, mæ̂l is mè to féràn;* mit auftakt (jambisch) *ʒespræ̂c þà se ʒódà, ʒewíton hìm þa féràn, ahléop þà se ʒómelà; ne frín þu æfter sæ̂lùm, ʒewíteð þònne͡on séalmàn.*

Wir haben im Hildebrandsliede

1) im 2. halbvers

x̀ x x̀ x | x̀ x x̀ v. 30 *óbanà ab hévanè,*

---

[1]) so wenig wie man z. b. *rö́slein auf der héiden* und *sáhs mit vìelen fréuden* oder *und ich wills nicht léiden* als 'einfachen typus' und 'gesteigerten typus' einander gegenüberstellen dürfte.

x́ x x̀ x | ⊥́ x̀ v. 52 *bánun nì gifástà*,

' x̀ x | ' x̀ v. 16. 20. 23. 32. 33. 48. 50. 56. 62. 67. (15. 60.)

⊥́ ` | ⊥́ x̀ (Sievers 'gesteigertes A') v. 65 (wenn *chlūdun* substantiv ist). 25. 39. 41 (*ìnwìt fúortôs*).

Auftakt haben wir im 2. halbverse nur in v. 16 (einsilbig) und in v. 41 (wenn wir *eo* statt *êwîn* setzen zweisilbig, *sô du͜eo*), beide male nach katalektischem ausgang des vorhergehenden halbverses.

2) im 1. halbvers

x́ x x̀ x | x́ x x̀ in *Hiltibrànt* (*Hádubrànt*) *gimáhaltà* v. 7. 14. 36. 45. (und in v. 51 *dā́r man mìh eo scérità*, mit allitteration im zweiten takt).

⊥́ x̀ x | x́ x x̀ in v. 28 bei ergänztem *managēm*, v. 57; mit auftakt, jambisch, x | ⊥́ x̀, x | x́ x x̀ v. 65 *dô stáptùn tô sámanè*.

x́ x x̀ x | ' x̀ v. 10 (*fíriheò in fölchè*). 16. 33. 54 (ohne das *mit*), mit auflösung des x́ in v. 6. 40 (ohne das *mit*); mit allitteration im 2. takt v. 67 (*únti͜im*); mit auftakt, doch trochäisch, v. 68. 50 (mit dem *enti*, vgl. oben s. 105, x́ x x̀ x *súmaro͜ènti* oder ⏑́⏑ x x̀ x *súmaro ènti*). 48 (hier mit allitteration im zweiten takt und mit auflösung des x̀ *dat dû nóh bî dèsemo rī́chè*).

(x́ x ` | ' x mit zweisilbigem auftakt in v. 17 wenn wir den überlieferten unmöglichen halbvers ändern in *dat her Híltibrànt hǽttì*.)

' x̀ x | ' x̀ v. (38. 60.) 61 (wenn wir ändern *érdò dih híutù* mit allitteration nur im zweiten takt: *érdo* hat auch im folgenden verse 62 den ton, s. o. s. 123); mit auftakt, jambisch, x | ⊥́ x̀, x | ⊥́ x̀ v. 27, mit allitteration im zweiten takt v. 63 (und im überlieferten halbvers 1).

Der auftakt ist einsilbig in v. 63. 65. 68 und wenn wir *her was* streichen in v. 27, zweisilbig in v. (17.) 48, viersilbig in v. 50, überall nach klingend oder (v. 49) stumpf ausgehendem verse, darunter im strophenanfang v. 50. 63. 65 (dazu zweisilbiger oder ohne das *gi-* einsilbiger auftakt im überlieferten halbvers 1).

Im Wessobrunner gebet ist dieser typus der häufigste. Im 1. halbverse jambisch, mit auftakt x | x́ x x̀, x | x́ x x̀ v. 1 (*gafrégin-ìh* ist hochdeutsch, der umlaut bewirkt vom pronomen *ih*, der vokal der tonlosen mittleren silbe richtet sich nach dieser folgenden), trochäisch ⊥́ x̀ x | ⊥́ x̀ v. 9 *cootlîhhe geistâ*

(dazu in der überlieferung die 1. halbverse von 5, *noh mâno ni liuhta*, und 7 *enti dô uuas der eino*);

im 2. halbverse, trochäisch, ohne auftakt, (in den zweiten halbversen der beiden strophen) ẋ x ẋ x | ⏊́ ẋ v. 1 *firiuuizzo meista,* ⏊́ ẋ x | ⏊́ ẋ *enteo ni uuenteo* v. 6.

Im Muspilli ist ebenfalls dieser typus bei weitem der häufigste. Wir haben ihn dort im 1. halbverse, als ẋ x ẋ x | ẋ x ẋ in v. 79 *dénne vàrant éngilâ'* mit allitteration im zweiten takt; mit auftakt in v. 11 wenn ursprünglich anzusetzen *upi si⁀* (älter *upi siu⁀*) *ávar dèro éngilò,* (in der überlieferung *úpi sia⁀àvar kihálônt dìe* ◡́◡ x ◡̀◡ x | ẋ x ẋ), als ẋ x ẋ x | ⏊́ ẋ in v. 2. 5. 6. 7 (*herie* vielleicht ẋ x ẋ). 10 (*ènti⁀in*). 15 (*sélida⁀â'no*). 35 (ohne *demo*). 40. 47. 49 (*daz der ándar ìn demo* ◡◡ | ẋ x ẋ ◡◡ | oder nach Müllenhoff *daz der uuî'ho⁀in dèmo*). 56 (mit *diu*). 82 (*lô'ssan sìh ar hlê'uuòn*). 84. 85. 87 (mit *denne*). 93. 102. (28. 43. 60, in dem *denne* als ◡◡ gilt. 67 *dénne⁀er*), als ⏊́ ẋ x | ẋ x ẋ in v. 88. 96 (ohne *demo*). (64), als ⏊́ ẋ x | ⏊́ ẋ in v. 13. 39 (*kiuuâ'fnìt*). 51 (mit *die*). 52. 55. (26. 29).

im 2. halbverse (als ẋ x ẋ x | ẋ x ẋ in v. 70,) als ẋ x ẋ x | ⏊́ x in v. 38 *(E'liàse)*. 86. (43.), als ⏊́ ẋ x | ẋ x ẋ in v. 87. 93. (69.), als ⏊́ ẋ x | ⏊́ ẋ in v. 5. 14. 32. 33. 40. 42. 50. 51. 80. 88. 92. 95. (28. 58. 59. 64. 67. 72. 98.), als ẋ x ⏊̀ | ⏊́ ẋ (Sievers 'erweitertes A') in v. 47 (im zweiten halbverse ebenso wie im Hildebrandsliede).

Der auftakt hat sich im Muspilli in der mehrzahl der verse eingestellt.

Die jüngern reimzeilen im Muspilli 61,1 und 2. 62,2 haben ebenfalls diesen typus des verses.

Bb. Der erste takt ist wie der zweite klingend (3/4): klingender 6/4typus, klingender typus (ẋ x ẋ (r) | ẋ x ẋ).

Sievers 'grundtypus A'.

Im Hildebrandsliede kann der erste takt in den meisten fällen noch das mass ẋ x ⏊̀ gehabt haben (und ist jedenfalls so gesungen worden). Wir haben 1) im 1. halbverse

ẋ x ẋ | ⏊́ ẋ in v. 24 *fateres mînes.*

⏊́ ẋ | ⏊́ ẋ v. 9. 20. 21. (22.) 35. 37 *(mit gë'rù scâl màn)*. 64.

Auftakt haben wir einsilbig in v. 37, zweisilbig in v. 20, und wenn *nû* nach dem *nû* im vorhergehenden vers und vor dem im folgenden halbvers gestrichen wird in v. 59 (wenn *dir* versetzt wird gehört der halbvers mit einsilbigem auftakt zum vorigen typus Ab:

der wī́gès dir wárnè). In allen fällen ist für den auftakt zu ende des vorhergehenden verses raum gelassen.

2) im 2. halbverse

ẋ x ẋ | –́ ẋ v. 61 mit zweisilbigem auftakt (ohne das *muotti*).

–́ ẋ | –́ ẋ, überall ohne auftakt, v. 2. 28. 47. 53. 58. 63. 66, dazu 15, wenn wir *swā́ sè líutì* in den text setzen.

Im Muspilli haben wir den klingenden typus im 1. halbverse als –́ ẋ | ẋ x ẋ v. 17, als ẋ x ẋ | –́ ẋ v. 41 *(E̍liàs).* (98. 99 in den schlechten versen *énti mìt fástū́n* und *dénne dèr páldḕt),* als –́ ẋ | –́ ẋ v. 54. 80. 87 (ohne *denne*), mit auftakt v. 37. 38 (*daz sculi der ántìchrístò*). (dazu die jüngern verse 22. 24. und mit auftakt 21);

im 2. halbverse als ẋ x ẋ | ẋ x ẋ in v. 87, als –́ ẋ | ẋ x ẋ 91 mit *rédinôn* statt *sagên,* als ẋ x ẋ | –́ ẋ in v. 56, mit auftakt in v. 13 (25), als –́ ẋ | –́ ẋ in v. 3. 12. 75. (21), mit auftakt in v. 35. 49. (68). 73. 83. 84. 96. 100. (mit zweisilbigem auftakt in) 79.

Cb. Der erste takt ist stumpf ($^2/_4$): stumpf-klingender typus.

Während beim $^6/_4$typus, d. h. wo beide takte zusammen 6 vierteltaktteile oder moren bieten, und bei den volleren typen der auftakt fehlen kann, erscheint bei $^5/_4$typus, wo beide takte zusammen nur 5 moren haben (deren also 3 auf den einen, 2 auf den andern fallen), und ebenso bei $^4/_4$typus, nach jüngerer d. i. gemein-westgermanischer regel, die erst nach kürzung der altgermanischen formen durch die auslautsgesetze aufgekommen sein kann (denn früher kann ein $^5/_4$typus sich kaum gefunden haben), der auftakt notwendig. In einem ältern halbverse *hórnà táwidò*, dem zweiten des goldnen horns, fehlt noch der auftakt; nachdem aber das erste wort einsilbig, *horn*, geworden war, muste dem im innern um eine more ärmer gewordenen halbverse der auftakt vortreten. Die regel ist keine innere, nur eine äussere: nur ein streben nach fülle, ein zurückscheuen vor einem extrem der äusseren kürze des halbverses, hat bei den dichtern die regel aufkommen lassen. [1])

[1]) Es war eine äusserlichkeit von der art wie Hans Sachs silbenzählung, die auch den rhythmus nicht störte: vgl. Sievers, Btr. 13, 134, der hier in einer note die bemerkung macht, dass bei Hans Sachs 'synkope der senkung einerseits, zweisilbige senkung und fehlen oder stehen des auftakts, auch wechsel zwischen ein- und zweisilbigem auftakt andererseits, mit rücksicht auf die geforderte gleiche silbenzahl

Umgekehrt gestaltet sich die regel also: wo der auftakt fehlt, muss der halbvers mindestens 6 moren enthalten. Also wo, ohne vorhergehenden auftakt, der erste takt auf x́ x oder das gleichwertige –́ reduciert ist, muss der zweite takt voll, akatalektisch sein, x́ x x̀ x oder –́ x̀ x (die von Sievers s. 249 konstatierte tatsache, dass 'sobald der vers mit –́ –́ oder einer 'auflösungsform' davon beginnt, auf die zweite hebung stets nicht mehr und nicht weniger als zwei silben zu folgen haben': nicht mehr, weil über das ende des zweiten taktes hinaus für den halbvers natürlich kein raum ist [1])), wo dagegen der zweite takt stumpf ist x́ x, muss der erste vollständig –́ x̀ x oder –́ –̀ sein.

Innerhalb des stumpf-klingenden typus haben wir

1. Den **stumpf-klingenden $^6/_4$typus** (x́ x (r), x | x́ x x̀), der bei Sievers vom vorigen klingenden $^6/_4$typus nicht geschieden ist): der auftakt (die eingangssenkung) kann vor dem ersten takt fehlen, wenn ein solcher (eine solche) vor dem zweiten takte besteht, d. h. wenn nach einer pause von einem tempus das vierte tempus zu ende des ersten taktes durch eine silbe vertreten ist, so dass der halbvers 6 moren hat.

Im Hildebrandsliede haben wir diesen typus ohne auftakt im 1. halbverse als x́ x (r), x | x́ x x̀ in v. 46 *wela gisihu ih*, im 2. halbverse als x́ x (r), x | –́ x̀ in v. 37 *geba infâhan*.

Im Muspilli ohne auftakt im 1. halbverse als x́ x (r), x | x́ x x̀ (–́, x | x́ x x̀) in v. 53 *lagu* (*muor*) *varsuuilhit sih*, im 2. halbverse als x́ x (r), x ¦ –́ x̀ in 52 *aha* (oder *ahâ*) *artruknê(n)t*, als –́ (r), x | –́ x̀ in 16 *pû kiuuinnit*, 46 *uunt pivallan;*

---

aller verse in einen inneren zusammenhang gebracht sind'. 'Fällt durch synkope der senkung eine zählbare silbe aus, so múss durch eine in gleicher zeile eintretende zweisilbige senkung (auflösung der senkung) oder durch einen zweisilbigen auftakt ersatz geschafft werden; fehlt der normaler weise einsilbige auftakt, so tritt ebenfalls zum ersatz auflösung einer (der ersten) senkung ein. Man braucht nur einmal den versuch mit lautem lesen nach diesen regeln zu machen, um zu erkennen, welch trefflicher rhythmiker Hans Sachs noch gewesen ist'. Sehr gut, nur hätte der entsprechende versuch beim ae. und ahd. volksepos Sievers für dessen dichter das nämliche erkennen lassen sollen. Vgl. die nachtr. anm.

[1]) Dieser umstand zeigt, gegen Sievers, das bestehn eines taktes: ohne einen solchen wäre ja durchaus nichts im wege, dass der zweite Sieverssche 'fuss' über die dann gar nicht vorhandene grenze hinausginge.

mit einsilbigem auftakt als x | ẋ x (r), x | ⏊́ ẋ im 2. halbverse in v. 31 *daz mahal kipannit* (im 1. halbverse in 69 *der hapêt in ruovu*), x | ẋ x (r), x | ẋ x ẋ im 1. halbverse in 36 *pî daz er in uuerolti;*

mit mehrsilbigem auftakt im 1. halbverse als ⏑⏑⏑ | ẋ x (r), x | ẋ x ẋ in v. 27 wenn hier *daz der man harêt za himile* das ursprüngliche ist (als x | ⏊́ (r), x | ẋ x ẋ v. 30 *uuanta hiar in uuerolti*).

(Lange zweite silbe nach kurzer erster kann als den nebenton auf der zweiten more habend auch für den gesprochnen vers das dritte tempus des taktes ausgefüllt haben: *der hapêt in ruovu* x | ẋ ⏊̀ x | ⏊́ ẋ.)

2. Der **stumpf-klingende** $^5/_4$**typus** ist Sievers 'voller typus C'. Wir haben denselben im Hildebrandsliede und im Muspilli nicht mit dem ausgange ẋ x ẋ, nur mit dem ausgange ⏊́ ẋ, und zwar im Hildebrandsliede

als ⏑⏑ | ẋ x (r, r) | ⏊́ ẋ im 1. halbverse in v. 47.

im 2. halbverse in v. (4) 9. 40. 54. dazu (mit *wela* für *wel*) v. 59.

als ⏑⏑ | ⏊́ (r, r) | ⏊́ ẋ im 1. halbverse in v. 19. 23. (29 und im überlieferten halbvers 2; zu v. 25 s. u. die anm.)

im 2. halbverse in v. (26. 59 mit *wel*, dazu) 4 (mit *swert* für *saro*). 46 (wenn wir *wîghrustim* in den text setzen).

Der auftakt ist in der regel zweisilbig, in v. 23 einsilbig, v. 19. 59 viersilbig, v. 40 (wo *dînu* entbehrlich wäre). 54 (*eddo⁀ih imo ti*) fünfsilbig. Für den auftakt ist (ausser in dem unechten v. 26, und v. 23 im strophenanfang nach akatalektischem strophenschluss?) raum von einem vierteltakt zu ende des vorhergehenden halbverses (über v. 4 s. o. s. 125).

Im Muspilli findet sich

. . . . | ẋ x (r, r) | ⏊́ ẋ im 1. halbverse in *stêt pî demo Sátanấsè* 45, *ipu sia daz Sátanấzsès* 8, *denne der man in páradî́sù* (so für das ursprüngliche gedicht zu lesen) 16 (*daz er kótes uuíllùn* 20; v. 97 gehört besser zu Aa mit betontem *ú̂zzan*); im 2. halbverse in *fona hímilzúnglòn* (überliefert *zungalon*) v. 4, *si gihálôt uuérdè* v. 7.

Fremdwörter mit vorletzter langer nebentoniger silbe (oder mit einem zweiten accent auf dieser silbe) konnten, weil in ihren betonungsverhältnissen genau wie die germanischen composita sich verhaltend, vom sprachgefühl ohne weiteres als composita gefasst werden, deren bestandteile man entweder nicht verstand oder sich volksetymologisch deutete, und so konnten viersilbige wortformen der art

mit kurzer den ton auf sich ziehender erster silbe, wie *Satanâse, paradîsu, alamuasnu*, als im verse gleichwertig einer form wie *himilzunglon* gebracht werden mit pause zwischen den anscheinenden zwei bestandteilen.

◡◡ | ⏊́ (r, r) | ⏊́ x̀ findet sich im 1. halbverse in v. 42. 57 (ohne *andremo*). 91 (103?); im 2. halbverse in 9. 15. 37. 57. (Im Wessobr. gebet in der überlieferung in dem 2. halbverse *enti cot heilac* v. 9.)

Im Muspilli finden wir als zu dieser letzten form sich stellend ausserdem noch dreisilbige wortform mit langer stammsilbe und langer mittlerer silbe: im alten liede nur (*enti sih der*) *súanấ'rì* 74, wozu nach der lesung der redaktion A (*eo ki-*)*uuérkố'tà* in v. 36 (s. o. s. 45) statt des hier ohne zweifel älteren (*eo ki-*)*uuérkôt hápêt*, dazu in den jüngern zusätzen (*after ni*) *uuérkố'tà* v. 30 und vielleicht noch (*dara quimit ze deru*) *ríhtúngù* 89. Im Hildebrandsliede finden wir (wenn wir nicht lesen *ár-gố'stò, brún-nố'nò*, wie möglicherweise *úr-hê'ttùn*, sondern die 1. halbverse von 58. 62 zu Aa stellen, s. o. s. 123) solche formen als zwei takte ausfüllend nicht: hier haben wir nur zwei wörter oder aus zwei wörtern bestehende composita als in diesem typus des halbverses die beiden takte bildend.([1])) Im altenglischen aber sind solche dreisilbige wortformen mit langer stammsilbe und langer oder früher langer mittlerer silbe als zwei takte ausfüllend häufig. Im altgermanischen können solche wörter, wie leicht einzusehn, noch nicht zwei takte auszufüllen fähig gewesen sein: sie können erst in jüngerer zeit nach dem muster andrer wortformen des masses — — x, die aus altgermanischen ⏊́ x ⏊́ x hervorgegangen waren, dazu befähigt geworden sein. Die erste lange silbe solcher zweitaktiger formen wie *Theotrîhhe, mûspille* aus germ. ⏊́ x | ⏊́ x wird in der praxis, wie oben s. 119 dargelegt, über den ganzen takt sich ausdehnend als folge von vier vierteltönen (oder zwei halben tönen etc.) gesungen worden sein (denkbar wäre hier jedoch auch mit pause von einem tempus ⏊́ x (r) | ⏊́ x̀), und von formen wie *uuerkôta*, wo sie nach solchen vorbildern zweitaktig gebraucht worden sind, kann nicht wohl etwas andres angenommen werden, als dass die erste silbe über den

[1]) (Auch der 1. halbvers von 25, innerhalb der zusätze, wird nicht *her was Ố'táchrè*, sondern *hér wàs Ố'tàchre* (als zu Ba gehörig, ohne folgenden auftakt) zu lesen sein, da der name *Ôtachar* nicht mehr zweiaccentig gesprochen ward (s. o. s. 63 anm., vgl. v. 18).

ganzen takt sich ausdehnend ohne pause als eine folge von tönen gesungen worden ist.

(*pardîsu*, wie in v. 16 steht, ist, wenn das *a* nicht bloss vom schreiber ausgelassen, sondern im 9. jahrh. wirklich so gesprochen und gesungen sein sollte (der dichter des 8. jahrh. sprach *paradîsu* x̀ x (r r) ⏊́ x und sang in der praxis wohl x̀ x x (r) | ⏊́ x̀), entweder wie diese *uuerkôta* ohne pause, oder als compositum gefasst (in praxi möglicherweise ⏊́ x (r) | ⏊́ x̀) gesungen worden.)

Für *suanâri*, oder wie der dichter sprach *sōnâri* in v. 74, die einzige, dem ursprünglichen gedicht verbleibende form von den oben angeführten, ist zu beachten, dass das wort weil mit der fremden endung *-âri* gebildet sich hinsichtlich der betonungsverhältnisse völlig wie ein fremdwort verhielt und darum auch als ein fremdwort behandelt werden konnte[1]: es ist gleich germanischen formen von compositen wie *Theot-rîhhe*, *mû-spille* gesungen worden.

c. Der halbvers ist seinem ausgang nach stumpf (²/₄): x̀ x (⏊́).

Sievers typen E, B, 'gekürztes A', 'gekürztes C' (s. o. s. 116 f.) und ein unbezeichneter typus.

Ac. Der erste takt ist vollständig (⁴/₄): stumpf ausgehender ⁶/₄typus, voll-stumpfer typus.

Der typus wird von Sievers sehr mannigfaltig angesetzt: 1) wo ein nebenton sich bemerkbar macht, a) wo der schlechte taktteil des ersten takts x̀ x durch zwei silben vertreten wird (zwei kurze, wie in *Healfdenes sunu*, *Suðdena folc*, *mundbora wæs*, oder, was weit häufiger, Sievers ⏊̀ x), als typus E. Wo das x̀ x des ersten taktes durch zwei silben vertreten wird, deren erste kurz ist, nimmt Sievers 'auflösung' eines ⏊́ an, wo aber die erste und dritte silbe beide lang sind, wie in *îrenbendum fæst*, *wundordeaðe swealt*, *wuldortorhtan weder*, nennt Sievers dies 'erweiterung des ersten fusses zu ⏊́ x ⏊̀ x' oder der 'ersten hebung zu ⏊́ x' (s. 266. 309, verschieden vom 'gesteigerten typus E'); b) wo der schlechte taktteil des ersten taktes x̀ x durch éine lange silbe ⏊̀, das vorhergehende x́ x aber durch Sieverssches ⏊́ x vertreten

[1]) S. u. den excurs 'Die endung *-âri*' (eine zu dieser stelle geschriebene anmerkung, die wegen ihrer länge ans ende gesetzt ist).

wird, ebenfalls als typus E (s. 267) in *morðorbed strêd;* c) wo dagegen x̀ x durch eine lange silbe ⏊, das vorhergehende x̀ x aber durch eine lange oder zwei kurze silben (und das x̀ x des zweiten taktes durch zwei silben) vertreten wird, setzt Sievers eine unterart von A an 'mit verkürzung des zweiten fusses zu ⏑́ x nach nebentoniger erster senkung' (s. 230 f. 275): *medubenc moniȝ, maȝodriht micel. ȝryreleoð ȝalan, freoðowonȝ þone, Hioroȝar cyninȝ, bealowealm hafað, metodsceaft seon, dryhtbearn Dena, ȝrundwonȝ þone, heardecȝ toȝen, snotor ceorl moniȝ.*

2) Wo Sievers den 'natürlichen nebenton' nicht findet, stellt er den halbvers a) wenn derselbe auftaktlos ist, entweder zu einem nicht von ihm mit einem buchstaben bezeichneten typus, oder zu verkürztem A: ⏊́ x̀ x | x̀ x ohne auftakt setzt Sievers s. 312 als den nicht mit buchstaben bezeichneten typus ⏊́ x, x ⏊́ ohne mittleren nebenaccent an (der Sievers' B mit zweisilbiger senkung ohne auftakt sein würde, wenn nicht die 'eingangssenkung' nach Sievers zum wesen von B gehörte, und Sievers' gekürztes A sein würde, wenn nicht im zweiten takt für x̀ x, das Sievers hier richtig nicht als 'auflösung' fasst, auch ⏊́ erschiene), *dǽdùm ȝefrémed, líssà ȝelonȝ;* x̀ x x̀ x | x̀ x *Béowulf is min náma, wá bið þǽm þe sceál, wél bið þǽm þe mót, ȝǽð eft sè þe mót* setzt Sievers s. 267 als denselben unbenannten typus mit 'zweisilbiger senkung' des zweiten fusses an (Sievers liest nämlich *Beówulf* | *is min náma* etc.), dagegen *hwílum hè on lúfan* wird s. 289 zu A gestellt mit constatierung der 'verkürzung des letzten fusses zu ⏑́ x'. b) Wo ein auftakt da ist stellt Sievers den halbvers zu B mit 'zweisilbiger zweiter senkung' (s. 239 ff. 289. 292), so *þu wást ȝìf hit ís, swylc Æ'schère wǽs, wæs him Béowùlfes síð, þæt hit á mìd ȝeméte, þa him Hróðȝàr ȝewát, þæt wæs féohlèas ȝeféoht, þam wífè þa wórd, him on fýrstè ȝelómp* (diese letzten vier ⏑⏑ | ⏊́ x, x | ⏊́).

Das Hildebrandslied hat die form

x̀ x x̀ x | x̀ x im 2. halbverse in *Heribrantes suno* 44 f. (Sievers E) und *Hiltibrantes sunu* 14. 36 (Sievers E mit 'erweiterter' erster hebung) (mit einsilbigem auftakt in v. 51, wenn wir umstellen *in scéotantèro fólc*).

x̀ x x̀ x | ⏊́ (mit irrationalem vorschlag vor dem zweiten takte, einem irrationalem auftakt vor dem ersten takte entsprechend, s. o. s. 120) im 1. halbv. *chéisurìngu gitā́n* 34.

x | ⁄– x̀ x | ⁄– mit ein- (v. 8), meist zweisilbigem auftakt (Sievers typus B) im 1. halbv. *forn her ṓstàr giwéit* 18, *dat dû néo dàna hált* 31, *in sus hếrèmo mán* 56; im 2. halbv. *her uuas hếrṓro man* 7, *her frā́gḕn gistúont* 8, *eddo* (*hwelîhhes*) *cnúoslès dû sī́s* 11, *flôh her Ốtàchres nī́d* 18, *mit sus nā́hsìppan mán* 31, mit dreisilbigem auftakt *imo was* (*eo*) *féhtà ti léop* 27, ⁄– ⁀– | ⁄– (mit hier schon der sonst zu geringen silbenzahl wegen notwendigem auftakt) *dat uuas sô·fríuntlàos mán* 24.

⁄– ⁀– | x̀ x im 2. halbv. *wêwùrt skíhit* 49 (Sievers A mit 'verkürzung des zweiten fusses'). Eine gemeinwestgermanische regel verbietet nach ⁄– ⁀– die ersetzung des x̀ x durch ⁄–, wenn nicht auftakt vorhergeht.

Im Wessobrunner gebet haben wir in allen fällen die jambische form mit auftakt. Wir haben im 1. halbvers x | ⁄– x̀, x | ⁄– v. 6, wenn wir lesen *dô dâr éouuìht ni uuás,* im 2. halbvers dieselbe form in v. 4 *noh súnnà ni scéin,* x | x̀ x x̀, x | x̀ x in v. 8 *enti* (*dâr uuârun auh*) *mánakè mit ínan.* (Ohne äussern und innern auftakt ist der 2. halbv. von 7 *álmahtîgo cót*, wenn als solcher nach der überlieferung gefasst.)

Im Muspilli ebenfalls überall die ursprünglich jambische form mit auftakt ausser v. 32,1 *dara scal queman*, das als x̀ x ⁀– | x̀ x (Sievers A mit allitteration im zweiten takt) zu fassen ist (und ausser im 2. halbvers innerhalb der jüngern zusätze in v. 29 *hímilìskin gôte* und in v. 53 wenn *suilizôt lougiu himil* mit der allitteration der überlieferung als ◡́◡ x x̀ x | x̀ x gelesen wird). Mit auftakt, der in v. 9. 44 im 1. halbvers einsilbig, in der regel zweisilbig und auch mehrsilbig ist, haben wir im 1. halbvers die älteste form ◡◡ | x̀ x x̀, x | x̀ x in v. 75, ◡◡ | x̀ x x̀ x | ⁄– in v. 50. 59. 73. 44, ◡◡ | ⁄– x̀ x | x̀ x in v. 31 (und v. 48 wenn *doh uuânìt des vílo* 1. halbvers ist) (71), ◡◡ | ⁄– x̀ x | ⁄– v. 9. 14. 33. 76. 81. 90 (63. 66. 68. 70. 72);

im 2. halbvers ◡◡◡ | ⁄– x, x | x̀ x in v. 27. 53 (*suilizôt lóugiù der hímil* mit *l* als allitterierendem kons.) (66), ◡◡ | ⁄– x x | ⁄– in v. 6. 17. 41. 54. 55 (*-tago⁀in lant*). 76. 81. 89. 102 (*menniskî⁀infênc*) (23. 24. 90).

Bc. Der erste takt ist klingend ($^3/_4$), der zweite stumpf: klingend stumpfer $^5/_4$typus, klingend-stumpfer typus.

Auftakt ist nach dem oben zu Cb gesagten notwendig.

Es ist Sievers typus B. Scheinbare ́– x | x̀ x ohne auftakt wie *hwī̆lŭm dŷdon, êam hìs néfan, wǽs mìn fǽder* stellt Sievers jedoch s. 231. 275. 289 richtig als ursprüngliche ́– ̀– | x̀ x zum gekürzten **A.**

Im Hildebrandsliede finden wir im 1. halbverse

x | x̀ x x̀ | ́– v. 15 = 42 *dat sagētun mi(r)*

◡◡◡ | ́– x̀ | x̀ x v. 12 *ibu dû mi(r) ęnan sagēs.*

x | ́– x̀ | ́– v. 30 *wettu͡irmingót,* wenn es nicht zu Ab oder Bb gehört; ◡◡◡ | ́– x̀ | ́– v. 53 *nû scal mih suâsat chind,* 39 *dû bist dir altēr Hûn.*

Im 2. halbverse

◡◡ | x̀ x x̀ | x̀ x v. 19 *enti (sînero) degano filu.*

◡(◡)◡ | ́– x̀ | x̀ x 6 (wo *dero* entbehrlich ist). 22, mit sechssilbigem auftakt v. 35.

◡◡ | x̀ x x̀ | ́– oder ◡(◡)◡ | ́– x̀ | ́– 3. 12. 43. 55. 64.[1])

Das Muspilli hat, mit mindestens zweisilbigem auftakt, x̀ x x̀ | x̀ x im 2. halbv. von 34 (63. 11); x̀ x x̀ | ́– im 2. halbv. von 10; ́– x̀ | x̀ x im 1. halbv. von 34. 95 (58. 97 wenn *furiîllan megi* zu ergänzen), im 2. halbv. von 36 wenn *co kiuuérkôt hápét* zu lesen, 94 (65. 71. 99); ́– x̀ | ́– im 1. halbv. von 86. 94 (25), im 2. halbv. von v. 1. 45. 77. 85. 101 (26. 60). (Ohne auftakt erscheint ́– x̀ | ́– nur in den jüngern halbversen *heizzan lauc* 23, *kerno tuo* 21, und ́– x̀ | x̀ x in dem in dieser form unursprünglichen *houpit sagên* v. 91, über welchen s. 22 f.)

(Im Wessobr. gebet gehört hierher in der überlieferung *noh der mâreo sêo* als 2. halbv. von 5, mit zweisilbigem auftakt.)

Cc. Der erste takt ist wie der zweite stumpf (³/₄): stumpfer typus.

1. Der **stumpfe ⁵/₄typus** (x | x̀ x (r), x | x̀ x), in welchem innerhalb des ersten taktes auf die pause eine silbe folgt, die sich zum folgenden takte verhält wie der auftakt zum ersten takt, ein innerer auftakt. Bei Sievers ist dieser typus nicht vom vorigen typus B geschieden.

---

[1]) Die drei dative, von denen oben s. 75 die rede war, stehn alle im auftakt eines verses der form ◡◡◡ | ́– x̀ | ́–: *ik mi(r) dē andre uuêt* 12, *dû bist dir altēr Hûn* 38, *ibu dir dîn ellen taoc* 55. Die dative in den beiden andern versen 12. 38 raten davon ab in v. 55 um des ae. *ȝif his ellen deah* willen den auftakt durch streichung des *dir* zu erleichtern.

Im Hildebrandsliede als ◡◡◡ | ⁄́ (r), x | ⁄́ im 2. halbv. von 43 *dat inan wîc furnam.*

Öfter im Muspilli: im 1. halbv. als .... | x̀ x (r), x | x̀ x *uuirdit denne furi kitragan* 100, x | ⁄́ (r), x | x̀ x *sîn tac piqueme* 1 (◡◡◡ | x̀ x (r), x | x̀ x 27 wie überliefert *daz der man harêt ze gote*). im 2. halbv. nur als ◡◡ | ⁄́ (r), x | x̀ x: *in den sind arhevit* 2. 74. *uuirdit denne* (*denne uuirdit untar in*) *uuîhc arhapan* 39. *scal imo⁀avar sîn lîp piqueman* 82 (*daz in es sîn muot kispane* 19).

(Im Wessobr. gebete stellt sich in der überlieferung hierher *dat ero ni uuas* x | x̀ x (r), x | ⁄́ als 1. halbvers von 2 und *dô dâr niuuiht ni uuas* ◡◡◡ | ⁄́ (r), x | ⁄́ als 1. halbv. von 6.)

2. Der **stumpfe ⁴/₄typus,**

◡◡ | ⁄́ (r, r) | x̀ x, Sievers 'gekürzter typus C' (vgl. oben s. 120 f.). Eine (vielleicht einmal gemeinwestgermanisch gewesene) regel scheint, um der zu geringen silbenzahl vorzubeugen, die vertretung des letzten x̀ x durch éine silbe ⁄́ zu verbieten: zur vermeidung der einförmigkeit wird dagegen im ersten takte in der regel x̀ x durch ⁄́ vertreten.

Das Hildebrandslied hat als zu diesem 'gekürzten typus C' (mit zweisilbigem ausgang) gehörig nur den 2. halbv. von 57 *ibu dû dâr ênîc rêht hábês.*

Im Muspilli haben wir die 1. halbverse von 3 *enti si den lîhhámun,* 4 *sô quimit éin héri,* und mit x̀ x im ersten takt 92 *allero lîdo uuélîhc.*

(Im Wessobr. gebet in der überlieferung *noh ûfhímil* als 2. halbv. von 2.)

Gegen die oben gegebene regel finden wir indessen im Hildebrandsliede diesen typus auch statt des zweisilbigen mit einsilbigem ausgang, mit ⁄́ für x̀ x, dafür aber dann mit festgehaltenem x̀ x im ersten takt, in zwei 2ten halbversen

als .... | x̀ x (r r) | ⁄́ *sô⁀imo sê der chúning gáp* 34,

◡◡◡ | x̀ x (r r) | ⁄́ *ih heittu Hádubránt* 18.

Theoretisch könnte das eintreten einer silbe für zwei moren bei stumpf gewordenem takte genau so wohl angängig erscheinen im zweiten fusse des halbverses als im ersten, und genau so wohl im halbversausgange nach stumpfem ersten takte x̀ x (wenn hier die beiden moren nicht durch éine silbe vertreten werden) als nach klingendem ersten takte x̀ x x (in Sievers 'typus B'). Da wir im

jungern so viel längeren Muspilli die form ◡◡ | x́ x (r r) | ⏑́ nicht finden, während doch jüngere erscheinungen in jüngern denkmälern weiter um sich gegriffen zu haben pflegen, ist es zweifelhaft, ob wir in jener form im Hildebrandsliede eine jüngere durchbrechung alter regel haben. Entweder also hat eine regel, die jene form verbot, für die ahd. allitterationspoesie gar nicht bestanden, oder auch die beiden halbverse im Hildebrandsliede kommen allein auf die zufälligkeit der überlieferung: in v. 34 hat es dann ursprünglich *furgap* statt des blossen *gap* geheissen (zum stumpfen $^5/_4$typus), und v. 18,2 ist vom schreiber der vorlage, als *ih hëittu Hāðubrant* gedacht mit verletzung der alten allitterationsregel (vgl. o. s. 90 f.).

Sievers findet (s. 542), dass in den resten der althochdeutschen allitterationsdichtung 'die zerrüttung der form noch um einen schritt weiter gegangen ist als im Heliand'. Ich kann dem was das Hildebrandslied betrifft, von dem Sievers a. a. o. im weitergehn handelt, durchaus nicht zustimmen. In den jüngern zusätzen des Muspilli ist die zerrüttung der form allerdings z. t. weit vorgeschritten, die ursprünglichen stücke des gedichts aber befinden sich erst auf dem wege, der zu der form der verse im Heliand hinführt. Und das Hildebrandslied steht meiner ansicht nach, von einzelheiten der überlieferung abgesehn, in seiner äussern form der gemeinwestgermanischen allitterationspoesie näher, als der grösste teil der altenglischen poesie, um vom Heliand nicht zu reden.

Excurs.

Die endung *-âri.*

(Anm. zu s. 136.)

Ich halte die endung *-âri* seit längerem, soweit es sich um die form der endung mit dem langen *ā* handelt mit entschiedenheit, für nichts andres als das herübergenommene suffix lat. *-ārius.* Dass ein fremdes suffix, zunächst in fremdwörtern stehend, neubildungen von heimischen stämmen hervorrufen und weit um sich greifen kann — im ne. der geläufigste vorgang (vgl. Göders Zur analogiebildung im me. und ne. Kiel 1884) —, haben wir im deutschen und ebenso friesischen und nordischen (im neunordischen auch an dem um sich greifen mehrerer aus dem deutschen stammender suffixe) namentlich an zwei bekannten vorgängen gesehn. Wie die aus dem griech. *-εια* herübergenommene endung roman. *-îa*, afrz. *-ie* in mhd. *î'e* etc. nhd. *-éi* (*vogtei* aus *advocatī'a*, *wüstenei, teufelei, -erei*) und die endung des inf. afrz. *-er -ier* in mhd. nhd. *-íeren* etc. (*halbieren*, *stolzieren*, *hantieren*, *buchstabieren*) weite ausdehnung gefunden hat, ebenso bereits in älterer zeit das lateinische, nomina agentis bildende, suffix *-ā'rius.* Dieser ältere vorgang ist nicht sonderbarer als jene beiden neueren. Nur innerhalb des lateinischen sehn wir das suffix in seinem werden, indem es zunächst adjective bildet der bedeutung 'zu etwas gehörig', die dann selbständig, substantivisch, auftreten als masculina, neutra (*columbārium* etc.) und z. t. feminina. Dass in éiner sprache eine endung sekundär von *ā*-stämmen abgeleiteter adjective in der art um sich gegriffen habe, dass dieselbe mit dem *ā* auch ableitungen von nicht-*ā*-stämmen gegeben ward, und alsdann zur bildung von nomina agentis weiteste verbreitung fand, ist weit wahrscheinlicher, als dass derselbe vorgang unabhängig in den verschiedensten europäischen sprachen geschehen sei (denn dass er nicht in eine vorhistorische periode der fühlung zwischen den europäischen dialekten zurückreicht, sehen wir: die verbreitung des suffixes findet ja in historischer zeit vor unsern augen statt; so sehn wir das gotische noch in vielen fällen eines ältern suffixes für nomina agentis sich bedienen, wo die jüngern germ. dialekte das *-āri* verwenden, s. Kluge Nomin. stammbildungslehre § 12). Dass ein so bequemes suffix für nomina agentis, in lehnwörtern herübergenommen, zu neubildungen verwendet werden konnte, ist leicht begreiflich.

Für die westgerm. form mit dem langen vokal, ahd. *-âri* etc., ist eine andre möglichkeit als die des entlehntseins aus dem lateinischen gar nicht vorhanden: die laut-, quantitäts- und betonungsverhältnisse lassen sich nur unter dieser voraussetzung erklären. Dem lateinischen *ā*

könnte nach den lautgesetzen nur ein germ. langes *ō* entsprechen (und mit ablaut ein kurzes *a*, s. u.), aber kein deutsches langes *â*, kein germanisches langes *ē*, aus welchem dieses *â* hervorgegangen sein müste (Kluge a. a. o. § 8 setzt diese westgerm. form des suffixes als ein got. **ērja-?* an). In ae. *-êre* ist das lat. *ā* behandelt wie das in *strāta*, nur den lautgesetzen der nebentonigen silbe gemäss. Die abnorme betonung, eine solche wie sie im germanischen der zweite bestandteil eines compositums hat, wäre einer germanischen endung nicht zu teil geworden (die endung muss also von der sprache als fremd gefühlt worden sein). Diese betonung hat die länge gewahrt, wo sie sonst nach den lautgesetzen gekürzt worden wäre, in ae. *-êre* mhd. *-ǽre* (germanischer langer vokal wäre im ae. und mhd., wie sonst, gekürzt worden) mnl. *-âre* mnd. *-êre* (in dessen gebiet *-ere* nur analogisch eindringt) me. *-êre* (s. ten Brink Anglia 5, 1). Die mhd. *-ǽre* etc. (betont gleich compositen wie *seltsǽne*) nehmen sich mit der vokallänge und dem accent dieser endung in der sprache wie fremdwörter aus und haben auch nur darum diese gestalt, weil als solche empfunden. Diese vokallänge und die betonung wie im zweiten gliede eines compositums oder wie im fremdwort ist bis in heutige deutsche dialekte hinein gewahrt (das nl. eingerechnet): nnl. *-aar handelaar, lêraar* etc.) nhd. dial. (Südhannover, Braunschweig) *händlēr* etc., dazu dän. dial. aus dem nd. *gardenḕr* 'gärtner' mit hochton auf der endung (wo andre nicht-composita im heutigen deutschen eine solche betonung haben, *einṑde, brósàme* etc. mit nebenton, haben sie dieselbe nur weil vom sprachgefühl als composita, oder *hermelī́n* u. a. mit hochton auf der endung, weil als fremdwörter gefasst).

Die westgermanische form der endung mit dem kurzen vokal, ahd. and. *-ari* (*-eri* mnl. mnd. *-ere* ae. *-ere -re*) könnte germanisch sein als ein urspr. *-orịo-s*, ableitung von *ō*-, nicht *ā*-stämmen, dem altgall. *-orio-s* (s. u.) entsprechend. Es wäre von dieser endung auch denkbar, dass sie als ableitung von *ā*-stämmen dem lat. *-ārius* so entspräche, dass, wie mehrfach zu beobachten, die sekundäre bildung mit ihrer endung in die ablautende deklination der primären nomina eingetreten wäre und die kürze des vokals aus den obliquen casus stammte (*-ārịo-*, obl. *-ărịé-*). Indessen erklärt sich die kürze des *a* bei annahme des fremden ursprungs der endung in andrer weise sehr einfach. Mittlere lange silbe in lateinischem oder frühromanischem lehnwort wird (nachgotisch, aber vor und nach der hd. verschiebung) im germanischen regelmässig verkürzt, wo sie nach germanischem accentgesetz nicht den hochton noch den nebenton behält, indem der hochton auf die unmittelbar vorhergehende kurze silbe fällt: *monēta* ahd. *múnizza, catēna* ahd. *chétina* etc. Die lateinische länge des *ā* ist demnach im westgerm. lautgesetzlich gewahrt wo nach vorhergehender langer oder nach vorhergehenden mehreren silben der nebenton auf dieses *ā* fiel, wie in ahd. *chrístiầni, chrístầni* mhd. (als fremdwort) *kristǽne*, ebenso lat. *monētārius* ahd. *múnizzầri, molinārius* ahd. *múlinầri, cellārium* ahd. *chéllầri, petrāria* ahd. *pfétarầri;* so ist auch in germ. bildungen ein ahd. *gartinâri, luginâri, toufâri, lêrâri* das lautgesetzliche gewesen. Vgl. Otfrids regel, Grimm Gr. 2, 126. 'Wie sich beobachten lässt, wirkte die quantität des stammes

auf die quantität des suffixes' Weinhold Mhd. gr. § 253. Im mnl. ist (Franck Mnl. gr. § 180) 'die form auf *-âre* regel dort, wo eine silbe mit tonlosem vokal vorhergeht', also nach mehreren silben: *molenâre, clûsenâre, camerâre, predicâre, tôverâre, loghenâre, moordenâre* etc., 'aber auch nach einfacher langer silbe kann es stehn': *lêrâre, sondâre, sculdâre, kelnâre* (hier aber auch, analogisch, *-ere: rôvere, rechtere*), ebenso (*-aar, -er*) bis ins nnl. Ebenso steht mnd. *-êre* (in fällen wo die länge durch den reim bezeugt ist) nach langer oder mehreren silben, *predikêre, borgêre* u. s. w. — Dagegen kürzte sich das *ā* nach vorhergehender kurzer silbe: *solārium*, aus dem frühromanischen nach kürzung des *ō* vor der tonsilbe ins germ. dringend, ahd. *sôlari -eri*, mhd. *sölre* 'söller', und ebenso steht in westgerm. bildungen kurz *a* lautgesetzlich nach kurzer silbe, ahd. *fanari -eri, spehari, betari, snitari, biboteri*, mhd. *jegere -er, helre, venre* (Grimm 2, 130: 'nach kurzer wurzelsilbe steht bei guten, alten dichtern kaum *-ære*, sondern *-ere, -er*, überall mit umlaut'); mnl. *jaghere*, nnl. *jager* usw. — Jede dieser beiden endungen *-ari* und *-âri* konnte nun aber, wie leicht zu verstehn, ins gebiet der andern übergreifen, verschieden an verschiedenen orten. Die endung *-âri* war überlegen durch die weit grössere zahl der fälle, die endung mit dem kurzen vokal aber war weit stärker dadurch dass sie (was sie vielleicht auch von jeher war) völlig als heimische empfunden ward. Im allgemeinen hielt sich auf deutschem boden die endung *-âri* am besten im süden (im obd.) und im westen (nl.), während im md. und nd., im allgemeinen je weiter nach norden und osten um so mehr, die endung mit dem kurzen vokal ihr gebiet erweiterte. Doch auch wo das *-ǣre (-êre)* zunächst sich hielt konnten die fremdartigen wörter dieser endung jederzeit und je länger je mehr durch aufgebung des nebentons und dadurch bewirkte verkürzung nach der analogie aller einheimischen wörter zu völlig heimischen gemacht worden: im volksmunde ist dieses vielfach geschehen auch wo die reimdichter noch die für ihre zwecke bequeme vollere endung festhielten.

Im gotischen hat die endung, wenn aus dem lateinischen entlehnt, notwendig langes *ā* gehabt, wie Holtzmann wollte, *-āreis*. Wenn urspr. germanisch, *-āreis* lautend, ist die endung dem gall. *orios* gleichzusetzen, wie vielleicht in *liuþareis* von germ. *leuþo-* 'lied'. Die meisten gotischen wörter auf *-areis* sind aber ableitungen von germ. *ā*-stämmen (got. *bôka, môta, wulla, *laisa*), und slavische lehnwörter aus dem ostgermanischen sprechen für die länge des *ā*.

Im altnord. *-ari* ist das *a* lautgesetzlich aus einem langen vokal gekürzt. Derselbe könnte ein *ō* gewesen sein, dem lat. langen *ā* entsprechend, doch wird niemand annehmen wollen, dass derselbe etwas andres als ein gemein-westgermanisch-nordisches langes *ā* gewesen sei. Die differenz zwischen dem nordischen zur einen und dem westgermanisch-gotischen zur andern seite, indem die endung im nordischen des *i̯* entbehrt und der flexion der *n*-stämme folgt, wäre zwar bei annahme germanischen ursprungs der endung keineswegs unmöglich (*-ērōn-* neben *-ēri̯o-*), erklärt sich aber doch am besten bei annahme der entlehnung des suffixes lat. *-ārius* zu einer zeit wo der umlaut des langen *ā* im nordischen vollendet war, während derselbe, wenn

die entlehnung durch vermittlung des deutschen *-âri* geschah, in dem vermittelnden deutschen dialekt nicht stattgefunden hatte (wie im nd. bis ins mnd. *-âre* zum teil nicht und im mnl. *-âre* nnl. *-aar* überhaupt nicht).

Im osteuropäischen ist das suffix entschieden entlehnt. Das slav. *-ārĭ* ist aus dem germanischen entlehnt (Miklosich, gr. 2, 88 'nicht ursprünglich slavisch, sondern wahrscheinlich deutsch', womit er 'germanisch' meint): die lehnwörter dieser endung stammen teils aus dem deutschen, teils aus dem ostgermanischen, dem gotischen und vielleicht auch dem schwedischen. Das suffix ist dann aber in weiter ausdehnung zur ableitung aus slavischen stämmen benutzt worden.

Im litauischen ist *-ōrius*, wie bereits das *-us* zeigt, entlehnt, in dieser form aus dem altslav. (zu einer zeit wo der acc. hier *-ārjŭ* lautete). Die worte mit diesem suffix sind zum kleinsten teile bildungen aus litauischen stämmen, wie *sapnórius* 'träumer' (nachbildungen nach fremden vorbildern), bei weitem zum grösseren teile entlehnungen aus dem slavischen (russischen oder polnischen) und, aus jüngerer zeit, aus dem deutschen (in denen deutsches *-er* litauisch durch diese endung gegeben wird, *szìporius* 'schiffer', *drùkorius* 'drucker', *cùkorius* 'zucker'). — In den lettischen dialekt ist das fremde suffix nicht eingedrungen.

In dem dem italischen nahe verwanten keltischen hat *-ārio-* bestanden, zu schliessen aus *Lutarius* (dux Galatarum) Liv., *Sabaria* (ortsname) Plin. und andern namen, neben *-ŏrio-* (*Κομοντόριος* Polyb., *Λεονόριος* Strabo) und *-ĕrio-* (von *o*-stämmen?), *-irio-*, *-urio-*, also nicht über das ursprüngliche gebiet hinausgehend, und nicht in der ausdehnung des lateinischen. (*Baduā-rius* n. pr. im 6. jahrh., s. bei Zeuss, ist in dieser form germanisch, mit dem latein. suffix.) In den jüngeren keltischen sprachen steht das suffix in seiner anwendung unter dem einfluss des lateinischen suffixes und erscheint auch zum grössten teil in lateinischen wörtern: altir. *-aire*, *-ire*, *tablaire* 'tabellarius', *notire* 'notarius', auch *echaire* 'equarius' ist entweder das herübergenommene lateinische wort oder doch diesem nachgebildet; cambr. *-aur* (neucambr. *-or*), *porthawr* 'portarius', *hestaur* 'sextarius'; corn. *dinair*, *dyner* 'denarius', *conseler* 'consiliarius', *soler* 'solarium'; breton. *noter* 'notarius', *barber* aus 'barbarius' (barbier), *diner* 'denarius' u. s. w. (s. Zeuss gr. [2] 779. 780. 829 f.)

Über den takt
des altgermanischen allitterationsverses.

Nachträgliche anmerkung
gegen Sievers, Beitr. 13, 135—8.

In seinem neuesten aufsatz 'Die entstehung des deutschen reimverses' erklärt Sievers (Beiträge 13, 135): 'Der germanische allitterationsvers in den wechselnden gestalten die ich in meinen früheren abhandlungen nachgewiesen habe, kann nicht taktierend in unserm sinne[1]) gewesen sein'. Er bekennt sich 'ganz zu der auffassung von Vetter (Muspilli 41 f.), der den alliterationsvers als einfaches taktloses recitativ oder melodram mit harfenaccorden auf den hebungen definiert'.

[1]) Sievers ausdruck 'taktierend' ist auch ohne diesen zusatz und ohne erklärung nicht miszuverstehn. Der 'taktierenden vortragsweise', ausserhalb des gesanges 'auch im gesprochenen kinderlied und ähnlich gebauten volkstümlichen sprüchen' noch zu finden, stellt Sievers die 'recitierende' gegenüber. E. Stolte (Metrische studien über das deutsche volkslied. Jahresber. über d. realgymn. zu Crefeld 1883) nennt diese vortragsweise die 'deklamatorische', jene die 'musikalische'. Den ausdruck 'recitieren' möchte ich nicht gerne im eingeschränkten sinne von Sievers gebrauchen, da es auch etwas gibt was 'im takt recitieren' genannt werden kann (wie auch ein 'im takt deklamieren'). Die gegensätze um die es sich handelt sind einfach ein 'im takt' und 'ohne takt' (also 'taktierend' und 'nicht taktierend') vortragen, mag man die vortragsweise nun singen, recitieren, deklamieren, sprechen oder wie immer nennen.

Was Sievers zwischen den beiden hier ausgehobenen sätzen als einzige begründung jener nach seiner ansicht 'sicheren negative' anführt, wollen wir später betrachten, um dort das genau entgegengesetzte als ebenso sicheren beweis für den gerade entgegengesetzten positiven satz beizubringen. Alles was Sievers sonst in dieser frage (s. 135—8) vorbringt sind keine beweise und sollen auch keine solche sein, nur nebenbemerkungen, die sich hören lassen wenn das behauptete auf andern stützen feststeht, sonst aber nichts besagen. Beginnen wir zunächst mit diesen.

Sievers verweist zunächst (in einer note) auf H. Usener, Altgriech. versbau (Bonn 1887) s. 117 f., der völlig richtig vom vortrag des homerischen sängers bemerkt, wie auch für den vortrag der ältesten germanischen poesie richtig: Auch wenn der sänger seinem saiteninstrument 'eine dem vers silbe für silbe folgende melodie entlockt hätte, würde seine begleitung nicht vermocht haben die tondauer der einzelnen silben zu regeln und zu bestimmen. Der geschlagene ton hat keine dauer; der rhythmus einer so vorgetragenen melodie liegt in der wechselnden dauer der intervalle zwischen den einzelnen angeschlagenen tönen, und die gebietende rolle fällt letzlich dem gesprochenen oder gesungenen worte, dem sprachlichen oder melodischen rhythmus zu.' Aber ohne allen grund vermutet Usener darauf 'Die feste regelung des musikalischen taktes kam wol erst mit den dauertönen der blasinstrumente, wurde wenigstens erst durch sie zu einer unabweisbaren pflicht der musikalischen künstler'. Ob dauerton oder geschlagener ton ist für den musikalischen takt völlig gleichgültig: der rhythmus liegt ja nicht, wie es nach Useners satz scheinen könnte, in der dauer der töne selbst, sondern, wie jedermann weiss, für blasinstrumente so gut wie für saiteninstrumente in der gleichen dauer der intervalle zwischen dem nachdrücklicheren hervorstossen dort, anschlagen hier, je zweier töne. Sollte (was nicht anzunehmen) eine urzeit, welche sang und spielte, vom takte (auch unbewust) keine ahnung gehabt haben, so haben auch die bläser der hirtenpfeife, der flöte oder des horns desselben entbehrt; wollte man anderseits bewuster weise ohne fest geregelten takt ein thema musikalisch vortragen, so hinderte nichts, sich von einem blasinstrument begleiten zu lassen (wie z. b. bei den Griechen ein recitativ von der flöte begleitet sein konnte). Die feste regelung des taktes ward durch die

blasinstrumente durchaus nicht in einem höheren grade zur unabweisbaren pflicht der musikalischen künstler, als sie es bereits vorher war, seit menschen, minder oder mehr, die fähigkeit zur auffassung des taktes angeboren ist. Der erfinder des homerischen versmasses, oder das volk das dieses metrum ausbildete, hat taktgefühl gehabt, wie vor ihm bereits das volk, welches das gemein-indogermanische versmass anwante [1]), wenn auch Indogermanen und ältere Griechen theoretisch ohne zweifel vom takte keine ahnung gehabt haben werden (wie auch noch die schreiber der älteren auf uns gekommenen tonaufzeichnungen denselben theoretisch nicht gekannt haben). Und der homerische sänger, der ein so takthaltiges versmass wie den hexameter

---

[1]) Den takt des altiranischen verses beweist F. Allen, Kuhns Zeitschr. f. vgl. sprachf. 24, 558 ff. wie folgt (womit der takt für den gemein-indogermanischen vers bewiesen ist, da der altindische, altgriechische, altitalische und altgermanische vers von der altertümlichsten art des versbaus zu einer höheren stufe vorgeschritten sind): Wie die silbenzählende 'art des versbaues die kunstloseste und unbeholfenste ist, so ist sie auch die altertümlichste. Diese silbenzählende metrik findet sich in reiner und unmodificirter gestalt nur noch bei dem iranischen stamme'. 'Hier haben wir uns vor der irrigen meinung zu hüten, dass die Zendgedichte, weil sie nur nach silbenzählender art gebaut sind, deshalb keine rhythmische einteilung der reihen gehabt haben. Der ausdruck 'silbenzählend' ist von selbst ein wenig irre führend. Die zählung der silben, wenn sie auch für den dichter beim bau der verse das massgebende war, kann unmöglich das hauptmoment beim vortrag derselben gewesen sein. Die Zendverse, wie alle andern, müssen einen rhythmus gehabt haben, und das wesen des rhythmus besteht in einem nach bestimmten zeitintervallen wiederkehrenden nachdruck.' 'Geldner meint, dass gleichheit der silbenzahl und einförmigkeit im strophenbau eine für den primitiven dichter genügende grundlage der gebundenen rede sei. Für den dichter als dichtungsprincip, ja: für den vortragenden und die zuhörer gewiss nicht. Schon deshalb nicht, weil die gleichheit der silbenzahl, wofern sie nicht durch rhythmischen vortrag unterstützt wird, dem zuhörer gar nicht vernehmbar wäre. Das menschliche gehör vermag nicht eine gruppe von acht silben als ein ganzes genau zu fassen. Man weiss nicht ob man sieben, acht oder zehn silben hört. So wäre die gleichheit der reihen ganz und gar zwecklos und unnütz, falls diese reihen nicht durch den rhythmus in kleinere, dem ohre leicht fassbare einheiten geteilt waren. Es kann also keinem zweifel unterliegen, dass es in den reihen der Zendmetra eine regelmässige abwechslung von schweren und leichten taktteilen gegeben hat'. Für den achtsilbigen halbvers der Avestastrophen erweist Allen dann die form

x x́ x x́ x ẋ x x́.

anwante, wird sich, ob er nun sang oder nur im takte recitierte, durch sein saiteninstrument den takt nicht haben stören lassen. Ebenso beweist der umstand, dass die harfe den vortrag des altgermanischen sängers begleitete ('sola saepe bombicans barbaros leudos harpa relidebat' Venant. Fortunat.) für eine taktlosigkeit seines vortrages nicht das mindeste: mochte er seine harfe handhaben wie er wollte [1]), so ward er auf den takt hingewiesen erstlich durch die germanische sprache, die mit ihrem starken nachdrucksaccent dem takte, der ein wiederkehrender nachdruck ist, in ganz andrer weise eine handhabe bot, als eine sprache ohne starken nachdrucksaccent wie die griechische (vgl. das heutige deutsche, englische, dänische gegenüber z. b. dem französischen); und zweitens durch die allitteration, die mehr als der endreim oder irgend eine andre sekundäre bindung der rede (die primäre ist der takt selbst) den takt zur unterlage hat; die den takt (hier die anfänge der takte) zu markieren vermag in einer weise wie kein andres von der sprache gebotenes mittel; die mit dem takte (so dass die allitteration grade in dem moment sich einstellt wo der hörer sie erwartet) die vollste, kräftigste wirkung übt, während je ungeregelter der takt gedacht wird, um so geringer auch nur die wirkung der allitteration gedacht werden kann. [2])

'Dass ein solcher melodramatischer vortrag,' sagt Sievers weiter, 'wie ihn Vetter annimmt, als singen bezeichnet werden könne, wird niemand leugnen. Dem worte 'singen' an sich kann man es doch nicht ansehen, welche art musikalischen vortrags es von haus aus bezeichnet hat'. Freilich nicht, aber berücksichtigt muss auch werden, dass die Römer für das singen der Germanen sich durchaus des ausdrucks *canere (cantus)* bedienen. Dass das *canere* der germanischen

---

[1]) Cassiodor, Var. epist. 2, 41 'citharoedum (die harfe wird gewöhnlich 'cithara' genannt) arte sua doctum . ., qui *ore manibusque consona voce cantando* . . . oblectet'.

[2]) Noch in den zahlreichen bis auf den heutigen tag fortlebenden allitterierenden sprachformeln wie 'singen und sagen', die (wie auch die gereimten, und die allitterations- und reimlosen, bloss einfach taktierten) sämmtlich zweitaktig sind, kann man nicht nach belieben den redetakt verlangsamen, oder eine kunstpause zwischen den beiden hebungen machen, noch auch den redetakt beschleunigen, sondern man ist genötigt die zweite hebung eben in dem augenblick hervorzubringen, in welchem der zuhörer nach dem durchschnittstakt des vorhergehenden sie erwarten muss.

carmina ein blosses deklamieren mit musikbegleitung oder ein taktloses recitieren, dass es seinem wesen nach etwas andres gewesen sei als das mit demselben verbum *canere* bezeichnete wo es sich um *carmina* des Alcaeus oder der Sappho, des Catull oder Horaz handelte, davon erfahren wir nicht das geringste. Ebenso bezeichnet der kaiser Julian (in der einleitung zu seinem Misopogon, Juliani quae supers. ed. Hertlein 2, 434) das singen der *μέλη* der Germanen östlich des Rheins mit dem ausdruck *ᾄδειν*: er sagt wohl, dass es seinen ästhetischen begriffen nach, aber durchaus nichts davon dass es dem wesen nach verschieden gewesen sei von dem was er sonst mit dem verb *ᾄδειν* bezeichnet (im vorhergehenden ist von Anakreon und seinen *μέλη χαρίεντα*, von Alcaeus und Archilochus und von der *ἐν τοῖς μέλεσι μουσική* die rede gewesen). [1]) Jordanes berichtet (cap. 5) '. etiam *cantu* maiorum facta *modulationibus citharisque canebant*', und ebenso bezeichnen später lateinisch gebildete Germanen, die das gehört hatten was die Römer *canere* nannten, den vortrag der germanischen allitterierenden epischen lieder mit dem nämlichen ausdruck.

'Ich bin also der ansicht', sagt Sievers, 'dass der vortrag des epischen allitterationsverses seinem wesen nach mit unserer recitierenden vortragsweise [2]) zusammengestellt werden müsse. Ob daneben für andere dichtungsarten etwa ein taktierter vers bestanden hat, können wir nicht wissen. Wahrscheinlich ist es nicht.' Die *μέλη* der Alamannen, welche Julian vortragen hörte und sah (*ἐθεασάμην . . . ᾄδοντας*), sind nicht von einzelsängern vorgetragene, sondern im chore gesungene lieder gewesen. Müllenhoff hat vor vierzig jahren 'de antiquissima Germanorum poesi chorica' (Kiel 1847) ausführlich gehandelt und die zeugnisse zusammengestellt. Es kommt uns hier nur auf zwei punkte an, von denen der eine für ein singen im takt spricht, der andre das vorkommen eines solchen beweist.

Erstens. Bereits Tacitus berichtet wiederholt von einem zusammensingen vieler, von dem singen der 'ituri in proelia', von den *carmina*

---

[1]) Dass Julian bald darauf, indem er von der einleitung zu seinem eigentlichen thema übergeht, übertragend sagt, er wolle auch den musen ein lied singen (*καὶ αὐτὸς .... ταῖς μούσαις ᾄσω* hs., *ᾄδω* nach Hertlein), aber ein lied in prosa (*τὸ δ' ᾆσμα πεζῇ μὲν λέξει πεποίηται*), ist natürlich nicht als einwand zu verwerten.

[2]) s. o. die anm. s. 146.

durch deren vortragsweise mit vor den mund gehaltenen schilden die Germanen 'futurae pugnae fortunam ipso *cantu* augurantur', von dem 'virorum cantus', dem 'cantus trux' bei der schlacht (hist. 4, 18. 2, 22), von der Sugambra cohors 'nec minus *cantuum* et armorum tumultu' trux (ann. 4, 47), und zeugnisse für ein solches singen im chor beim auszug zum kampf oder vor der schlacht haben wir auch aus jüngerer zeit, wie Ludwigsl. 46 f.: *Ther kuning reit kuono, Sang lioth frâno, Ioh alle saman sungun Kyrrieleison. Sang uuas gisungan, Uuîg uuas bigunnan.* (Müllenh. de poesi chor. 18.) Noch reichere zeugnisse haben wir für ein singen der Germanen im chore ausserhalb des krieges, bei verschiedenen feierlichen gelegenheiten, zu diesen als älteres das des Julian. Ein solches zusammensingen vieler kann in allen diesen fällen nicht wohl anders als ein singen im takte gedacht werden. Ein 'concentus' (Germ. 3), ein singen des ganzen volkes *giméinmuato — al éinera stímma* (nach Otfrids worten, IV 4, 53, an der stelle wo er Christi einzug in der weise eines altgermanischen festlichen aufzuges mit chorgesang beschreibt, Müllenh. 10) wäre ohne takt eine höchst schwierige sache gewesen. Dass ein auserlesener chor von geschulten römischen oder später sanktgallischen kirchlichen sängern unter einem leiter eine untaktige melodie präcis habe vortragen können, kann man sich vorstellen, dass aber ein zufälliger (nicht mit rücksicht auf die sangeskunst auserwählter) chor ungeschulter Germanen dies gekonnt habe, ohne das immerfort bald der bald jener mit der allitteration 'nachklappte', ist unglaublich. Im kriege könnte ein *cantus* der massen bei mangelhaftem *concentus* dem feinde möglicherweise noch mehr 'trux' erschienen sein: es war aber durchaus nicht etwa der zweck des gemeinsamen singens vor oder bei der schlacht, den feind zu erschrecken. Der zweck des singens der gesammtheit war in allen fällen ein vom cultus gegebener, das erstrebte ziel des gemeinsamen gesanges aber war, wie für den frieden zweifellos, die hervorrufung der gehobenen stimmung bei den singenden selbst: Julian sah die singenden *εὐφραινομένους ἐπὶ τοῖς μέλεσιν* und er bezeichnet sie gleich darauf, in allgemeinerem satze, als (*φαῦλοι τὴν μουσικήν, λυπηροὶ μὲν τοῖς θεάτροις* d. i. für zuschauer und hörer wie Julian,) *σφίσι δ' αὐτοῖς ἥδιστοι.* (Vgl. *thesses líedes uúnna* Otfrid a. a. o.) Und im kriege war es das ziel des zusammen singens 'die gemüter zu entzünden' (Germ. 3 'accendunt animos'). Was ist

mehr geeignet die seelen zu entflammen und was kann eher den singenden Germanen selbst (nicht den hörenden Römern) als non 'tam voces, quam virtutis concentus' erschienen sein, ein taktloses recitativ, ein zusammensingen bei dem (wenn ein 'concentus' stattfinden sollte) die aufmerksamkeit gespannt sein muste auf das treffen des richtigen augenblicks für die hebungen, oder ein singen im chore, bei welchem der takt die volle übereinstimmung ganz von selbst ungesucht ergab, der dem verstande unbekannt und doch gehört und gefühlt, den singenden, unbewust, als so etwas wie der gleiche herzschlag des in allen éinen mutes vorkommen muste? Wer um der schwierigkeit willen, die Sievers findet, die typen des allitterationsverses unter einen takt zu bringen, es unwahrscheinlich finden sollte, dass alte Germanen dieses gekonnt haben, der möge bedenken, dass die (nicht für die die sprache redenden und die weise kennenden, für die sich alles von selbst ohne reflexion ergab, nur für uns) scheinbare schwierigkeit im 1. jahrhundert unsrer zeitrechnung noch gar nicht bestand: vor dem vokalischen auslautsgesetz, als alle wörter und wortcomplexe die form ẋ x ẋ (x) oder ⏊́ ẋ (x) hatten (s. o. s. 115—9 [1])), wie noch auf dem goldnen horn, sind germanische verse eben so leicht zu taktieren gewesen, wie die verse der vedischen hymnen, auch abgesehen von der hinzukommenden allitteration, die mit den mitteln der sprachwerkzeuge (beim barditus mit hinzunehmung des schildes, 'objectis ad os scutis') dasselbe tat, was ein takt schlagen oder treten mit den händen oder füssen ist. Haben die Deutschen aber den einst gemein-indogermanischen takt im 1. jahrhundert noch gehabt, so werden sie ihn doch nicht bis zum 9. jahrhundert eingebüsst haben, so wenig wie sie den um 900 und 1200 besessenen takt zur zeit des meistergesangs wieder verloren haben, obwohl man genau so gut wie die untaktigkeit des allitterationsverses, und mit ähnlichen mitteln, auch die untaktigkeit der verse der meistersänger beweisen könnte. [2])

[1]) Vgl. Scherer Z. gesch. d. d. spr. [2] 625 anm.: 'Sollte die fehlende senkung eine frucht des vokalischen auslautsgesetzes sein? Vielleicht wenigstens ihre vermehrte anwendung, da sie nicht der germ. metrik allein angehört'. (Ich bemerkte diese stelle, als ich, wegen des gleich anzuführenden 2ten punktes, Scherers vermutungen betreffend den vortrag des indogermanischen verses Z. g. d. d. spr. [2] 624 f., Gesch. d. d. litt. 7 nachsah.)

[2]) S. o. s. 132 anm., wozu zu vergleichen Jacobsthal (Über die musikalische bildung der meistersänger), Zs. f. d. altert. 20, 81:

Zweitens. 'Der massengesang' sagt Scherer (Gesch. d. d. litt. 7) 'ist zugleich massenbewegung'. In allen den fällen, wo entweder ein gehn im schritte (sei es 'mit langsam abgemessnem schritte', oder ein marschieren) oder ein tanzen zum gesange stattgefunden hat, ist das singen sicher ein solches in geregeltem takte gewesen.[1]) Einer massenbewegung einheit zu geben vermag ein taktloses recitativ nicht. 'Lieder, deren gesang die bewegungen einer tanzenden menge leiten sollte', sagt der kenner der alten musik G. Jacobsthal (Zs. f. d. altert. 20, 81) 'können auf keinen fall der regelmässigen widerkehr von betonten und unbetonten tactteilen . . . entbehren'. Der schwerttanz, 'genus spectaculorum unum atque in omni coetu idem' (Germ. 24), kommt, da er nach dem was wir aus späterer zeit wissen, in altgermanischer zeit wohl nicht von gesang begleitet gewesen ist, hier für uns nur in so fern in betracht, als er das bestehn einer takthaltenden instrumentalbegleitung erweist (mag dieselbe nun ein geklirr von schwertern und schilden, oder eine reine musik, oder als

---

'Wenn vom singen eines strophischen liedes rhythmus' (d. h. nach s. 80 f. 'ein geordneter tact') 'so wenig zu trennen ist, dass man auch schon in der einstimmigen musikperiode' (d. h. bis ins 12. jahrh.), 'in welcher die kunstmusik, der geistliche gesang ohne rhythmus fertig wird (über diesen punkt vgl. u.), den strophischen weltlichen gesang sich rhythmisch vorstellen muss, um wie viel mehr muss man die annahme dass die melodien der meisterlieder, welche der periode der rhythmischen kunstproduction angehören, rhythmisch concipiert und ausgeführt worden sind fest im auge behalten. Wenn die notierung der melodien über diesen punkt bisher keinen definitiven oder wenigstens nur negativen aufschluss gegeben hat, so darf man eben nicht müde werden, ehe man sich zur entgegengesetzten annahme entschliesst, rhythmus in ihnen zu suchen'. So hätte auch in unsrer frage Sievers statt seine 'sichere negative' aufzustellen, lieber sein negatives resultat als ein nicht definitives betrachten sollen: besser wird man auch hier tun, die annahme, dass der allitterationsvers ein taktierter gewesen sei 'fest im auge zu behalten' und 'nicht müde zu werden' rhythmus, einen geregelten takt, in ihm zu suchen.

[1]) Bloss die bewegung eines einzelsängers zu seinem gesange könnte auch zu einem recitativ ohne geregelten takt stattfindend gedacht werden (doch nehme ich, wo die grössere wahrscheinlichkeit dafür und nichts dagegen spricht, natürlich auch für diesen fall ein singen im takt an): so Chron. Novalicense 3, 10 'Contigit joculatorem ex Langobardorum gente ad Karolum venire et cantiunculam a se compositam . . rotando . . cantare' (dies 'rotari' ist ahd. *tûmôn* und der joculator war ein *tûmâri*).

verbindung von beidem näher diesem oder jenem gewesen sein). Für jeden andern tanz oder reihen aber ist die begleitung des gesanges unumgänglich gewesen. Die massenhaften zeugnisse aus der zeit des minnesangs, sowie was wir von verwanten völkern wissen, gestatten mit sicherheit auch für die ältere ahd. zeit schlüsse zu ziehn. Das Vergils 'thiasos Bacchi' glossierende *gartleoth* (Schlettst. gl. 6, 623) muss ein zum reihen gesungenes lied bezeichnet haben, das selbe also *kartsang* 'chorus'. Gesang zum tanz wird uns auch, für die für uns in betracht kommende zeit bis zum 9. jahrh., vielfach direkt bezeugt. So durch Sidonius bericht von einem fränkischen hochzeitsgesang mit tanz ('barbaricus resonabat hymen scythicisque choreis nubebat flavo similis nova nupta marito'); durch Gregors des Grossen nachricht (dial. 3, 28) vom opfer der Langobarden, wonach sie das haupt einer ziege ihrem gotte 'per circuitum currentes, carmine nefando' weihten ('per circuitum currere', das ahd. *tûmôn* wäre, fasst Müllenh. s. 12 hier als 'agmine et gressu composito . . circulo ambire'); durch des h. Eligius predigt gegen die 'vallationes (ballationes, tänze) vel cantica gentilium', gegen an den tagen von heiligen, vornehmlich am S. Johannistage, also zur sonnenwende, vorgenommene 'vallationes vel saltationes aut caraulas (reihen) aut cantica diabolica' (Grimm, Myth. [4] 3, 402); durch das verbot des 'diabolica carmina cantare, joca et saltationes facere' bei leichenfeiern (Regino 1, 398, s. Müllenh. de poesi chor. 28 f.); die verbote der vom heidnischen gottesdienst verbliebenen tänze und gesänge in den christlichen kirchen oder am sonntage ('illas vero balationes et saltationes canticaque turpia ac luxuriosa et illa lusa diabolica non faciat (populus quando ad ecclesias venerit) nec in plateis . . ., quia hæc de paganorum consuetudine remanserunt'; 'ne in illo sancto die vanis fabulis aut locutionibus sive cantationibus vel saltationibus stando in biviis et plateis, ut solent, inserviant' Mon. Germ. h. Leg. IV 2, 83), wozu auch die in der kirche verbotenen 'chori secularium vel puellarum cantica' ('cantus et chori mulierum' Regino) gehören werden.

Nach Usener und Sievers müste ja auch schon das bestehn von blasinstrumenten, des horns, der *suegala* und der *phîfa*, deren dauertöne die feste regelung des musikalischen taktes 'zu einer unabweisbaren pflicht der musikalischen künstler' gemacht haben sollen, das bestehn einer takthaltenden instrumentalmusik beweisen, neben der dann

doch wahrscheinlich auch ein gesang in geregeltem takt bestanden haben wird.

Also 'wahrscheinlich ist es nicht' nach Sievers, dass die Germanen taktierte verse besessen haben. Sollen die Germanen denn, bevor sie solche an fremden vorbildern kennen lernten und nachahmten, einen taktierten vers nie gehabt, oder sollen sie den einst von den indogermanischen vorfahren ererbten musikalischen takt wieder verloren haben? Zu behaupten, dass das indogermanische stammvolk noch keine poesie und keinen gesang gekannt habe, was niemand tut, wäre ein fast eben so starkes stück, wie zu behaupten, dass es noch keine sprache gehabt habe; und zu behaupten, dass die Indogermanen ihre gebundene rede (die allein durch den takt gebundene rede war) nicht in einem festen, geregelten takte gesungen hätten, wäre beinahe dasselbe wie zu behaupten, dass sie nicht nach festen grammatischen regeln gesprochen haben (natürlich wie des taktes so der regeln unbewust). Sollen ferner von den indogermanischen völkern allein die Germanen die von haus aus des taktgefühls baren gewesen sein, die den nicht ererbten musikalischen takt nicht selbst gefunden, sondern als ein ursprünglich fremdes zugeführt erhalten haben, oder soll sich der musikalische takt als ein kulturgut, von den Römern durch vermittlung der Germanen oder direkt von den Griechen, auch zu den ostnachbarn der Germanen, zu den Slaven, den Litauern [1])

---

[1]) Wegen der litauischen dainos vgl. den anhang mit musikbeilage von Kurschats Gramm. der litt. spr. (S. 446 ff.:) 'Der form nach sind die dainos metrisch und strophisch, aber meistens ohne reim. Das metrum beruht nicht auf längen und kürzen der silben sondern auf dem accent, oder genauer auf hebungen und senkungen des silbentons.' Die daina ist 'nie eigentlich ein gesprochenes gedicht sondern nur als ein gesang anzusehen und zu beurteilen', so dass 'also die melodie mit zu ihrem wesen gehört'. 'Das zeitmass der daina ist niemals bloss recitativer art'. Die dainos sind taktiert, genau wie die deutschen volkslieder. ('Gemischter takt' oder 'taktwechsel', wie ihn Kurschat in einzelnen fällen constatiert, wie er genau ebenso in slavischen und germanischen volksweisen vorkommt (so in der weise 'Prinz Eugenius der edle ritter') und wie er in älteren melodien etwas gewöhnliches war, ist natürlich nicht etwas den geregelten takt aufhebendes.)

(Eben so wenig wird natürlich der geregelte takt aufgehoben durch das vorkommen einer verlangsamung oder beschleunigung des taktes, welche bezweckt ein einzelnes mit mehr ausdruck zu schildern, (rallentando und accelerando der kunstmusik), noch im allgemeinen

und den nicht verwanten Finnen ausgebreitet haben, ebenso wie die schrift, das christentum, der reim und vieles andre? Oder welches volk soll finder des musikalischen taktes gewesen sein, wie man die völker nachweisen kann, von denen aus die schrift und das christentum und der reim sich verbreitet haben?

In dem übergang von der epischen allitterationszeile zur reimzeile, constatiert Sievers, haben wir 'einen bruch mit der alten tradition nach zwei seiten hin, den man wol mit einem fremden vorbild erklären kann, wie man das bisher getan hat', nämlich mit den 'viertaktigen melodien des kirchlichen hymnengesanges'. 'Aber auf der andern seite hängt der reimvers wider mit dem alliterationsvers in eigentümlichkeiten der technik zusammen, die keinem denkbaren fremden muster nachgeahmt sein können: dem zusammenstoss zweier icten, der auflösung und der auftaktbildung. Also ist der reimvers nicht etwas toto genere neues, sondern nur eine principielle umbildung eines älteren masses'. Soweit alles richtig. 'Die neubildung' aber sagt Sievers dann 'besteht — abgesehen von der ersetzung der alliteration durch den endreim — eben in dem übergang von der

durch die tatsache, dass in der praxis innerhalb eines und desselben vortrages einer melodie die abstände zwischen den hebungen keineswegs immer, wie in der theorie, absolut gleich sind (vgl. Scherer Zur gesch. d. d. spr. [2] 628 'es gibt einen idealen rhythmus und einen realen'), ähnlich wie praktisch die saiten keineswegs genau die von der theorie geforderte zahl der schwingungen machen (in folge dessen z. b. cis und des, die in der theorie verschiedenen, praktisch zusammenfallen). — Wie nicht selten ein scharfes taktgefühl ohne feines gehör für die tonhöhe, so kann umgekehrt musikalisches gefühl ohne entsprechend feines taktgefühl vorkommen, und dass dann und wann ein aller musiktheoretischer kenntnisse entbehrender volkssänger ein weniger scharfes gefühl für die messung der abstände zwischen den hebungen gehabt hat, kann daher gerne angenommen werden. Auch heute können (so z. b. in Schweden) melodien im volke, von einzelnen gesungen, gehört werden mit mangelhafter gleichheit der taktlängen, die aber doch, zu papier gebracht, im takt angesetzt werden. Man mag sich daher auch für den vortrag der altgermanischen allitterierenden lieder, mit denen wir es zu tun haben, immerhin die gleichheit der abstände zwischen den hebungen etwas weniger genau denken als es heute für die praxis des singens gefordert wird, die atempause zwischen den versen (wie auch heute bei kunstlosem vortrage) zu zeiten etwas ausgedehnter als taktgemäss, — abgesehen von den zum schreiten oder tanzen gesungenen liedern, bei denen der geleitete menschliche körper, dem das taktgefühl im rückenmark sitzt und in den gliedern sich unwillkürlich äussert, und der leitende ton sich gegenseitig halt gaben.)

freieren recitation zur taktierung'. Statt dieses letzten hätte es, nach massgabe dessen was folgt, heissen müssen: 'in dem übergang von der zweigliedrigkeit zur viergliedrigkeit' (oder Sievers hätte, bei seiner ansicht von der taktlosigkeit des allitterationsverses, sagen müssen: 'einen bruch mit der tradition nach drei seiten hin' und 'die neubildung besteht drittens in dem übergang von der zweigliedrigkeit zur viertaktigkeit'.) Denn im folgenden wird an die stelle dieses zweiten punktes einfach dieser dritte gesetzt, und nur dieser zu erklären gesucht. Sievers fährt unmittelbar fort: 'Der alliterationsvers ist, wie ich gezeigt habe, zweifüssig, die reimzeile viertaktig oder vierfüssig: das compliciertere system ist an die stelle des einfacheren getreten. Auffallend ist dabei der rasche sieg des neuen über das alte. Es müssen mächtige faktoren vorhanden gewesen sein, die diesen raschen umschwung der dinge begünstigten.' Allerdings, wenn die Deutschen bis dahin einen geregelten takt nicht gekannt hätten, wenn sie bis dahin ohne taktgefühl zur welt gekommen, oder der taktsinn bei ihnen latent gewesen wäre, dann hätten sie den takt wol nicht so bald erlernt, dann wäre der rasche sieg des neuen wunderbar gewesen. Aber wenn es sich bloss um einen übergang (richtiger noch eine rückkehr) von der zweitaktigkeit zur viertaktigkeit handelte, oder gar bloss um eine bessere anpassung der äusseren form des verses an die bestehende und überkommene zweitaktigkeit oder viertaktigkeit (wie man sie nennen will), nämlich die gliederung des halbverses in zwei $^4/_4$ takte, oder vier $^2/_4$ takte von denen je zwei sich zu einer dipodie verbanden (wie vorher, so nicht anders in der folge), dann ist der rasche sieg des neuen durchaus nicht so sehr auffällig. Es war eine reform der versmachung innerhalb der althochdeutschen periode, ähnlich derjenigen die innerhalb der mittelhochdeutschen periode gegen ende des 12. jahrhunderts stattfand und ähnlich der innerhalb der neuhochdeutschen im 17. jahrhundert durch Opitz angebahnten. Die 'mächtigen factoren', von denen Sievers im folgenden redet, abgesehn vom fremden vorbild, bestehn nur in spuren der ursprünglichen (indogermanischen und urgermanischen), in folge der sprachwandlungen von der oberfläche zurückgedrängten viertaktigkeit: Sievers, der gleich Vetter die zweitaktigkeit, oder nach ihm zweigliedrigkeit, als etwas von anfang gegebenes, nicht als etwas gewordenes ansieht, nennt dieselben 'elemente' in der alliterations-

dichtung, 'welche die umbildung des zweigliedrigen verses zu einem viergliedrigen nahe legten oder begünstigten'. So muste, sagt Sievers, 'ein A mit nebentönen in den senkungen' 'fast unwillkürlich' 'den eindruck der mehrgliedrigkeit machen. Namentlich gilt das von versen mit zwei nebentönen, wie *breóstheord blôdreów* etc., Beitr. 10, 280; aber auch solche wie *feásceaft funden* ib. 276, oder *Grendles gûðcræft* ib. 278 legen eine vierteilung nahe: unwillkürlich sucht man den rhythmus der beiden füsse gleich zu machen, betont also beim lesen fast wider willen *feásceaft fúndèn* und *Gréndlès gûðcræft* u. dgl.' Unwillkürlich, aus unbewustem taktsinn, tut man eben manchmal das richtige, in diesem falle das was die alten Westgermanen mit ihrem taktgefühl auch getan haben. Hier operiert Sievers also, um zu beweisen, was er will, selbst mit dem taktgefühl der Westgermanen, das aber doch wohl nicht im 9. jahrhundert in Deutschland zufällig, oder durch das anhören der fremden vorbilder, der 'viertaktigen melodien des kirchlichen hymnengesangs', sich eingefunden haben, sondern auch früher bereits da gewesen sein wird. Die Westgermanen haben also halbverse wie die von Sievers angeführten als vier $^2/_4$ takte oder zwei $^4/_4$ takte (zwei dipodien) vorkommenden falles gesprochen oder gesagt (dem lesen Sievers entsprechend) und demnach sicherlich erst recht so gesungen, was ein teil des zu beweisenden war. Sievers weist ausserdem noch hin auf die typen D und E als 'ganz dazu angetan, das rein zweigliedrige system der übrigen versarten zu stören'. Alle diese dinge die er anführt sind ohne ausnahme nicht auswüchse, 'erweiterungen' eines früheren 'einfacheren systems': als solche sind die 'A mit nebentönen', die 'D und E mit ihren drei tonsilben' gar nicht zu erklären (Sievers hat nur die tatsache ihres vorhandenseins gezeigt, nicht sie erklärt), sie sind (s. o. s. 115 ff.) nur zu erklären wenn wir von ursprünglicher viertaktigkeit ausgehn, und sie erweisen damit diese alte viertaktigkeit. Sprachwandlungen, die einschneidender waren als bei den Griechen und Latinern und den östlichen nachbarn geschehene, die accentverschiebung und was in ihrem gefolge war, hatten die alte viertaktigkeit dem äussern ansehn des verses nach zum grossen teil verdunkelt: eine viertaktigkeit, wie man sie in den fremden hymnen als eine reinliche vernahm, während man sie in den eigenen jenen vorbildern gegenüber ungeregelt erscheinenden versen nur noch als eine latente hindurchfühlte, mag man jetzt, so-

weit kann Sievers recht haben, für den eigenen vers als eine ebenso reinliche und durchsichtige zu gewinnen (in wirklichkeit, was natürlich unbekannt war, wiederzugewinnen) gesucht haben. Es bestand indessen ein wesentlicher unterschied zwischen den melodien der hymnen und dem deutschen epischen verse vor und nach Otfrid. Die kirchlichen hymnen hatten nicht zweiteiligen, sondern dreiteiligen takt, wie ihn die tonmesser des 12. jahrhunderts, deren objekt die kunstmusik, d. i. die kirchliche musik war, allein gekannt haben. Der vers, deren vier auf die strophe gingen bestand aus vier $^3/_4$ takten:

x | x́ x x | x́ x x | x́ x x | $\acute{-}$ ||

Das deutsche Petruslied dagegen ist nach den neumen (vgl. oben s. 113) im $^2/_4$- oder $^4/_4$ takte gesungen worden (Scherer hat hier nicht den versuch gemacht die neumen in den $^3/_4$ takt zu fügen), ebenso die deutsche melodie des Galluslieds (nur wegen der angaben der musiktheoretiker des 12. jahrh., die sich nicht mit dem weltlichen deutschen gesang befassten, hat Scherer hier $^3/_4$ takt annehmen zu müssen geglaubt), und auch Otfrids vers kann man sich nur schwer im $^3/_4$ takt, einfach und leicht dagegen im $^2/_4$ takt gesungen denken. Otfrids vers setzt grade einen ältern germanischen gesungenen vers mit notwendigkeit voraus. 'Nicht die form des verses, sagt Sievers zum schlusse, 'hat der hymnengesang geliefert' (soweit richtig), 'sondern man hat versucht und gelernt die alten verse nach den neuen melodien zu singen und wo es nötig war diesen melodien anzupassen'. Konnte man das, dann hat man sie wohl auch schon früher nach den eignen älteren weisen im takte singen können.

Für die beiden 'grundverschiedenen vortragsweisen', die heute bestehn, die 'taktierende' einerseits und die nicht taktierende, von Sievers 'recitierend' genannte anderseits (s. o. s. 146 anm.), sind nach Sievers folgendes die charakteristischen merkmale. Diese zweite vortragsweise (s. 128) kennt 'keine synkope der senkung, und, was damit in zusammenhang steht, keine icten auf silben die in prosa stets unbetont sind, d. h. die nicht auch in der prosa einen wenn auch noch so schwachen nebenton haben'. Dagegen besitzt die taktierende vortragsweise (s. 129) 'sowol synkope der senkung als icten auf silben die in der prosa nie einen nebenton haben (z. b. den endsilben zweisilbiger wörter)'.

Einige seiten vor dem satze, den wir bekämpfen, (s. 133) erhebt Sievers die frage nach der stellung des altdeutschen reimverses in bezug auf die vortragsweise. 'Die antwort' sagt er 'ist durchaus leicht und einfach zu geben'. 'Wir wissen dass Otfrids vers für den gesang bestimmt war, und dieser gesang kann bei der stellung des werkes von dem kirchengesang der zeit principiell nicht wesentlich verschieden gedacht werden. Er war also[1]) taktierend. Ferner zeigt nur der moderne taktierende vortrag alle die eigenheiten noch, welche wir im ahd. und mhd. reimvers finden, d. h. vornehmlich die synkope der senkung und icten auf silben die in der prosa stets unbetont sind, in zweiter linie auch die auflösungen. Da nun keinerlei nötigung vorliegt, zwischen die altdeutsche und die moderne taktierende vortragsweise eine kluft zu legen, so wird man annehmen dürfen, dass unser taktierender vortrag (der ja längst nicht mehr allgemein gilt) ein überbleibsel des altdeutschen taktierenden vortrags ist, welcher wahrscheinlich einmal die gesammte dichtung beherschte'.

Alles sehr gut, nur muss man erklären, dass noch weit weniger eine nötigung vorliegt zwischen die indogermanische und urgermanische einerseits und die altdeutsche taktierende vortragsweise anderseits eine kluft zu legen. Der taktierende vortrag hat in der tat mit höchster wahrscheinlichkeit 'einmal die gesammte dichtung beherscht', aber nicht erst seit dem 9. jahrhundert, seit die 'melodien des kirchlichen hymnengesanges eingegriffen' — diese haben nicht die gewaltige wirkung gehabt —, sondern seit einer hinter aller geschichtlichen tradition liegenden urzeit, nämlich seit es eine gebundene rede gegeben hat, die eben, und zunächst einzig und allein, durch den takt

---

[1]) Dies glaube ich auch. Die annahme nämlich, dass der kirchliche gesang untaktig gewesen sei, kann nicht von allem kirchlichen gesange (bis ins 12. jahrh.), nur von dem gregorianischen ritualgesang, und allem singen ungebundener rede im allgemeinen, richtig sein.

G. Jacobsthal stellt Zs. f. d. altert. 20, 80 f. den kirchlichen gesang als untaktig dem rhythmischen weltlichen gesang gegenüber. (Er meint a. a. o. von den meistersängern, den rhythmus ihrer melodien zu erweisen suchend, es sei kein grund vorhanden, aus welchem die dichter sich in rhythmischer beziehung den kirchengesang, den sie zwar tagtäglich zu hören gelegenheit hatten, zum muster wählen sollten.) Wäre dieses richtig, dann wäre damit aller erklärung des taktes des weltlichen gesanges aus dem kirchengesang der boden entzogen.

gebundene rede war. Was das altgermanische und altdeutsche angeht, so treffen Sievers kennzeichen der taktierenden vortragsweise ja für den gemeinwestgermanischen und den althochdeutschen allitterationsvers genau so wohl zu wie für den althochdeutschen reimvers. Im allitterationsvers haben wir synkope der senkung genau wie im reimvers: Sievers nennt nur dieselbe im allitterationsvers nicht so, sondern vielmehr 'zusammenstoss zweier ikten', indem er, wie oben s. 112 gesehn, durch lange silbe vertretene doppelmore –́ statt zweier moren x́ x verkehrterweise als das frühere betrachtet und x́ x wenn es ◡́ x ist 'auflösung', wenn –́ x 'erweiterung' von –́ sein lässt. Im allitterationsvers finden wir ebenso ikten auf silben die in der prosa unbetont sind genau in demselben masse wie im reimverse. Im verse des Beowulf gehören hierher die oben s. 158 gesehenen fälle, in denen Sievers 'unwillkürlich', 'fast wider willen' einen iktus auf eine silbe legt, der er in prosa keinen zu teil werden lässt, *féasceaft fúndèn* und *Gréndlès ʒúðcræft*, und zu ihnen die zahlreichen fälle, in denen er halbverse ohne den 'natürlichen nebenton' im ersten oder zweiten fusse einem andern 'typus' zuweist als genau entsprechende halbverse mit diesem 'natürlichen nebenton', statt den silben den iktus den er ihnen in prosa versagt für den vers zu geben.[1]) Es ist bloss Sievers verschiedene ansetzung, durchaus nicht ein in der wirklichkeit begründeter unterschied, wenn er zwar neuhochdeutsche verse taktiert (s. 129. 131):

wir || hát-| tèn ge- || báu-| èt ein || státt-|lìches || háus,

oder

hier || sínd | wìr ver- || sám-| mèlt zu || frö́h-|lìchem || tún,

---

[1]) S. o. s. 122. 126—9. 136 f. 139: –́ x̀ x | –́ x̀ x (unser A a) setzte Sievers als 'A mit nebenictus in beiden senkungen' an in *fýrdsèaru fúslìcu,* dagegen als 'A mit zweisilbiger mittelsenkung' in *éahtodon éorlscìpe* und als 'D' in *déorc ofer drýhtʒùmum;* ebenso ist ihm *ʒúðmòde ʒrúmmon, súndwùdu sóhte* 'gesteigerter typus' E und A, dagegen *fúndode wrécca, wéox under wólcnum* 'einfacher typus A' (alles –́ x̀ x | –́ x̀, unser A b); *wúndordèaðe swéalt* ist 'E', dagegen *wá bið ðæm ðe sceál* ein unbenannter typus (beides x́ x x̀ x | –́, unser A c); jedoch *hwílum dýdon* stellt Sievers richtig zu *sǽwònʒ trédan* als 'gekürztes A', obwohl er in prosa nicht *hwílùm* lesen wird.

(Man kommt an Sievers selbst mit seiner behandlung des westgermanischen allitterationsverses zu denken bei den worten, die er Beitr. 13, 135 von den nordischen theoretikern ausspricht: 'Über alle möglichen details . . haben sie register geführt, über die rhythmischen formen der dichtung . . . . haben sie uns kein wort verraten'.)

dagegen für den allitterationsvers des Beowulf und des Hildebrandsliedes die 'füsse' ansetzt als –́ x oder –́ x x statt als –́ ẋ (–́ –̀) und –́ ẋ x, oder als dipodien –́ | ẋ x || und –́ | –̀ ||, also *wúntane bóugâ, chṓnnêm mánnum* statt *wún-* | *tàne* || *bóu-* | *gā̀*, *chṓn-* | *nḕm* || *mán-* | *nùm*. Ein unterschied zwischen dem heutigen wort und vers und dem alten ist nur der, dass im althochdeutschen ein nebenton der nebensilben auch in der prosa noch in kraft stand: man sprach auch in prosa nicht mit Sievers –́ x x –́ x, sondern –́ ẋ x –́ ẋ (vgl. Scherer Z. g. d. s. [2] 612 f.), so dass der verstoss gegen den accent der prosa, der nach Sievers heute für den taktierenden vortrag charakteristisch ist, im alten verse nicht bestand weil zu demselben keine veranlassung war, was für den nach Sievers taktierenden ahd. reimvers genau so gut gilt wie für den allitterationsvers. (Über mögliche verstösse gegen den wortaccent der prosa um des taktes willen s. jedoch unten s. 178.)

'Bei Otfrid', sagt Sievers, finden wir 'noch' keine sichere spur von dem recitierenden vortrag (der doch nach Sievers vor Otfrids reimvers 'die gesammte dichtung beherscht' haben soll). 'Wie seine reime zeigen, tragen die endsilben zweisilbiger wörter der form –́ x am versschluss stets noch einen ictus, also wurde auch am versschluss noch taktiert'. 'Im gesang' sagt Sievers dann weiter 'ist die taktierende vortragsweise natürlich stets beibehalten worden. Aber bei den gedichten, welche nicht gesungen, sondern gesagt wurden, wird sich bald in einem punkte ein übergang zur recitierenden vortragsweise bemerklich gemacht haben. Der schlussictus zweisilbiger wörter von der form –́ x wird unterdrückt, und damit entsteht der im eigentlichen sinne als 'klingend' bezeichnete ausgang des mittelhochdeutschen verses.' Diesen im mhd. sinne klingenden versausgang –́ x statt –́ ẋ verleiht Sievers also bereits dem ahd. allitterationsverse gegen die sprache. 'Wann das im einzelnen eingetreten ist, lässt sich freilich wol nicht bestimmen. [1]) Im volksepos wird die alte weise länger gedauert haben als bei den höfischen dichtern'. [2]) Um so eher noch wird sie im ahd. volksepos in kraft bestanden haben.

---

[1]) Das oben s. 117 anm. zu Merigarto bemerkte, das auf gleichstellung der ausgänge –́ x und ⏑́ x als ẋ x deutet, zeigt den vorgang bereits für die letzte zeit des ahd., das ende des 11. jahrhunderts.

[2]) Dies letzte ist ja nicht allein anzunehmen, sondern feststehend und bekannt.

Hier stellt Sievers also die taktierende vortragsweise des verses als die ältere, die nicht taktierende als die jüngere aus jener hervorgegangene hin. Diese aufeinanderfolge und entwickelung, sollte man auch meinen, sei von der natur der sache gegeben. Trotzdem soll älter als alle taktierung bei den Germanen nach Sievers die nicht taktierende vortragsweise sein. In wirklichkeit ist die taktierende vortragsweise der gebundenen rede überall das ältere, jedoch kann ein nicht taktierender vortrag sich aus dem taktierenden mehr als einmal und unter verschiedener veranlassung entwickelt haben, sobald einmal, wie in der geschichte der dichtung wiederholt geschehen, einer älteren gesungenen poesie an die seite eine mehr künstliche bloss gesagte, von einem vortragenden aus dem gedächtnis gesprochene, oder gelesene, getreten war. Wir wissen, dass in England dem allitterierenden volksepos ein bloss gesagtes allitterierendes kunstepos gefolgt ist, und auch der niederdeutsche Heliand ist der bloss gesagten kunstpoesie zuzuzählen. (Der übergang des gesungenen epos ins gesagte geht mit dem des strophischen ins unstrophische epos hand in hand.) Wir wissen aber darum doch nicht mit sicherheit, ob die vortragsweise des jüngeren altenglischen kunstepos und der jüngeren deutschen allitterationspoesie bereits zu einer nicht taktierenden geworden, oder ob der jüngere allitterationsvers im takte recitiert oder gesagt worden ist. Es kann (wie für die jüngere zeit der herschaft des reims als mehrfach geschehen bekannt und für die ältere allitteration als eine möglichkeit denkbar) beim bestehn einer nicht taktierenden vortragsweise wohl einmal von dem oder jenem dichter und einer schar von nachfolgern die eigentliche bindung aller gebundenen rede, der takt, (wo derselbe in der theorie unbekannt war und sich nicht, wie beim gesange, trotzdem geltung verschaffte) übersehen oder (wo er theoretisch bekannt war) als das sekundäre betrachtet und vernachlässigt, dagegen das hinzutretende, in die ohren fallende, in jüngerer zeit der reim, in älterer die allitteration, als das eigentliche die gebundene rede zu einer solchen machende angesehen, und so, nicht allein die vortragsweise, auch die dichtung selbst zu einer hinsichtlich des taktes ungebundenen geworden sein. Beim allitterationsvers konnte dies doch weniger leicht geschehn als beim reim, da die allitteration mit dem takte aufs engste zusammenhängt, und die tradition welche die regeln der allitteration forterbte

mit ihnen den takt aufrecht hielt. Im altenglischen kunstepos und im Heliand ist das hier gedachte denn auch nicht geschehen: der alte takt der gesungenen allitterationspoesie ist auf die gesagte vererbt worden, jedoch ist der takt des gesprochenen verses nicht mehr dasselbe wie der des gesungenen. In den sprechtakt kann mit leichtigkeit eine weit grössere zahl von tonlosen silben und wörtern untergebracht werden, wie sie die spätere zeit der alten einfachen kürze gegenüber verwante, und ausserdem konnte es beim sprechen auf die absolute gleichheit der abstände zwischen den hebungen weit weniger ankommen und es war in höherem grade ein accelerando und rallentando des taktes im einzelnen statthaft als beim singen.

Wir kommen nun zu Sievers hauptgrund, der ihm, wenn als absolut gültig befunden, wirklich und allein das recht gibt, die 'sichere negative' aufzustellen: 'Der germanische allitterationsvers kann nicht taktierend gewesen sein'. Aber Sievers grund ist nur ein subjektiver, der für andre nichts zu gelten braucht. Wie dieser subjektive grund für Sievers der den ausschlag gebende ist, so haben andere, die eben so subjektiv das gerade entgegengesetzte finden, das recht für sich persönlich ihrem eigenen befund mehr gewicht beizulegen. Sievers sagt: 'Ich vermag mir wenigstens keinen modus vorzustellen, nach dem etwa ein B x –́ | x –́ mit einem D –́ | –́ –̀ x oder E –́ –̀ x | –́ unter einen hut gebracht werden könnte, oder etwa ein C x –́ | ⏑́ x mit einem A mit vielsilbiger senkung, wie –́ xxxxx | –́ x, das doch z. b. im ags. nicht selten ist und mit jenen kürzesten formen von B und C vereint in den gleichen gedichten vorkommt. Man käme bei dem versuch ein . . ags. gedicht taktierend vorzutragen zu ungeheuerlichkeiten der dehnung auf der einen und kürzungen auf der andern seite, und beim Heliand gar hört die möglichkeit ganz auf.'

Im zweiten dieser beiden sätze also läugnet Sievers nicht durchaus die möglichkeit, ausser für den Heliand. Wir haben schon soeben gesehen, dass der takt des gesagten allitterierenden kunstepos nicht mit demselben masse zu messen ist wie der der gesungenen allitterationspoesie. Vom Heliand als einem buchepos können wir darum hier absehn, obgleich die 'ungeheuerlichkeiten', wenn wir den charakter des sprechtaktes des jüngeren allitterationsverses berücksichtigen, die sache keineswegs zu einer unmöglichkeit machen. Wie der allitterationsvers je kürzer um so jünger ist (nämlich je mehr

unter das mass von einer more des verses für den taktteil, also von vier moren des verses, = ursprünglich vier silben, für den vollen $^4/_4$takt, sich kürzend), so ist derselbe anderseits auch je länger (nämlich je mehr über diese vier silben für den vollen $^4/_4$takt hinauswachsend) um so jünger, doch sind jene kürzungen, die folge der sprachwandlungen wie wir gesehn haben, weit älter als diese ausdehnung des verses, die folge des verstummens des epischen gesanges. Die 'ungeheuerlichkeiten' der häufung der silben, also der kürzung derselben zur einfügung in den takt, fallen ganz auf das gesagte kunstepos (zu dem auch die jüngeren unstrophischen zutaten der ältern strophischen poesie gehören). Beim gesungenen epos sind die 'ungeheuerlichkeiten' nirgends zu ungeheuer gewesen. Die kürzungen auf der andern seite, also dehnungen der silben zur einfügung in den takt, sind nirgends so ungeheuerlich, dass jemals etwa nur éine kurze silbe für den takt (oder fuss) da wäre (wenn ein takt nicht bestände, hätte nichts gehindert soweit, oder weiter zum extrem, einem nichts, hinabzugehn): überall haben wir für den takt mindestens eine lange tontragende silbe.

Im ersten satze dagegen erklärt Sievers, dass er sich einen modus, nach dem die typen des allitterationsverses sich einem takte fügen könnten, nicht vorzustellen vermag. Demgegenüber kann ich nur erklären, dass ich mir einen solchen modus sehr wohl vorstellen kann, und ich habe als ich die metrischen bemerkungen s. 109 ff. schrieb, nicht gedacht, dass irgend jemand sich denselben nicht vorstellen könne. Wenn ich daher im folgenden einen solchen 'modus' darlege, so wolle man (um Sievers wort s. 123 zu wiederholen) den ansetzungen 'ihren elementaren charakter zu gute halten'.[1] Ich lese die verse des ahd. und ae. volksepos taktierend, mit gleichen (oder, wo nichts darauf ankommt, doch annähernd gleichen) abständen von haupthebung zu haupthebung innerhalb der halbverse[2] (wenn auch für gewöhnlich

[1]) Zur hinzufügung der nachtr. anm. 'Über den takt' bin ich durch prof. Braune veranlasst worden, der mir, nachdem er von meinen metrischen auseinandersetzungen mit Sievers s. 109—141 kenntnis erhalten, bemerkte, dass 'ehe sie gedruckt würden, durchaus Sievers principielle erörterungen im neuesten heft der Beiträge voll verwertet werden' müsten.

[2]) Der takt des allitterationsverses verstösst niemals gegen die nachdrucksaccente welche die bedeutung fordert, wie es der takt des

nicht taktierend bis ins kleinste, mit hervorhebung der nebenhebungen, innerhalb der takte: man kann jedoch auch dieses sehr wohl, auch Sievers tut es ja zum teil, 'unwillkürlich', wie wir gesehen haben). Was aber taktierend gelesen werden kann, kann auch taktierend gesungen werden und taktierend gesungen worden sein. Es kann natürlich nur auf die metrischen verhältnisse, nicht auf die tonhöhe ankommen, da ja die alten melodien unwiederbringlich verloren sind (dieselben würden uns übrigens, wenn wir sie hätten, jedenfalls höchst fremdartig vorkommen). Wenn ich dennoch statt unlesbarer metrischer zeichen noten ansetze die eine bestimmte tonhöhe bezeichnen, wobei ich einen jungen Hildebrandston auf das älteste uns erhaltene Hildebrandslied übertrage,[1]) so geschieht es, damit man sich bei den noten als metrischen zeichen um so leichter etwas denken könne, und um praktisch zu zeigen, dass ahd. allitterationspoesie, mit der wir es hier speciell zu tun haben, gesungen werden kann.

Seine typen B und D findet Sievers in zeile 2, 1 und 2, B und E in zeile 1, 2 und 4, 2, B mit D und E in 3, 1, D ausserdem noch mit E in 1. 1 und 4. 1 höchst einfach 'unter einen hut gebracht'. Normales C und A finden sich oft zusammen; 'gekürztes' C, das wie Sievers Beitr. 10, 542 selbst angibt, im Hildebrandsliede nur einmal vorkommt, v. 57, 2, findet sich an dieser stelle, in zeile 3, 2, neben einem A andrer strophen. (A mit 'vielsilbiger senkung' ⊥́ xxxxx | ⊥́ x, wie Sievers es mit gekürztem C zusammengestellt wünscht, kommt im Hildebrandsliede nicht vor: wie ein solches aber mit andern typen zusammenzubringen ist, sagt Sievers selbst Beitr. 13, 132, wo er bemerkt, er dürfe 'wol als allgemein zugegeben betrachten, dass die erweiterung des eigentlich zweisilbigen fusses auf drei oder vier silben deutlich auf dem princip der auflösung beruht'. Es sind statt

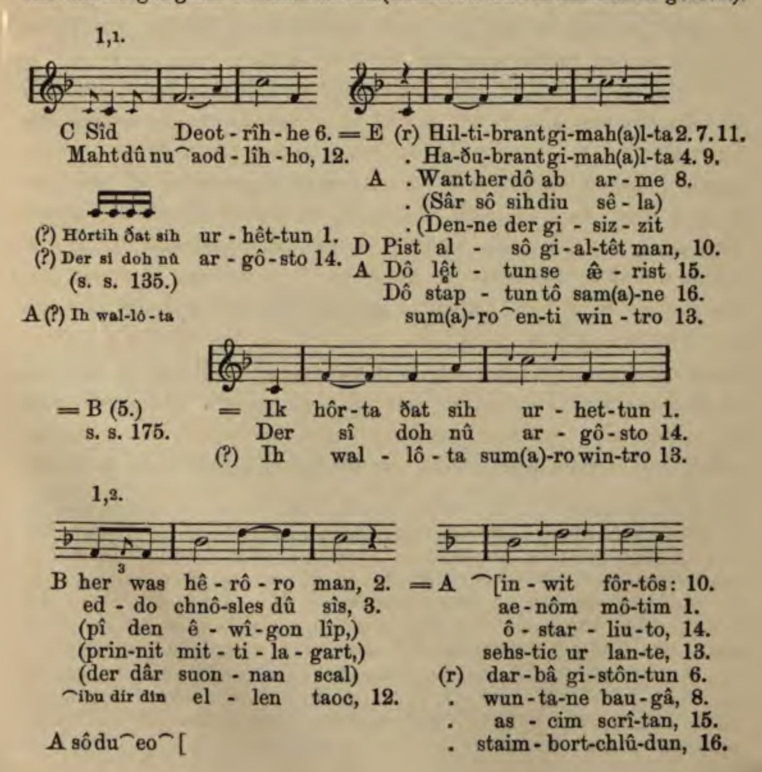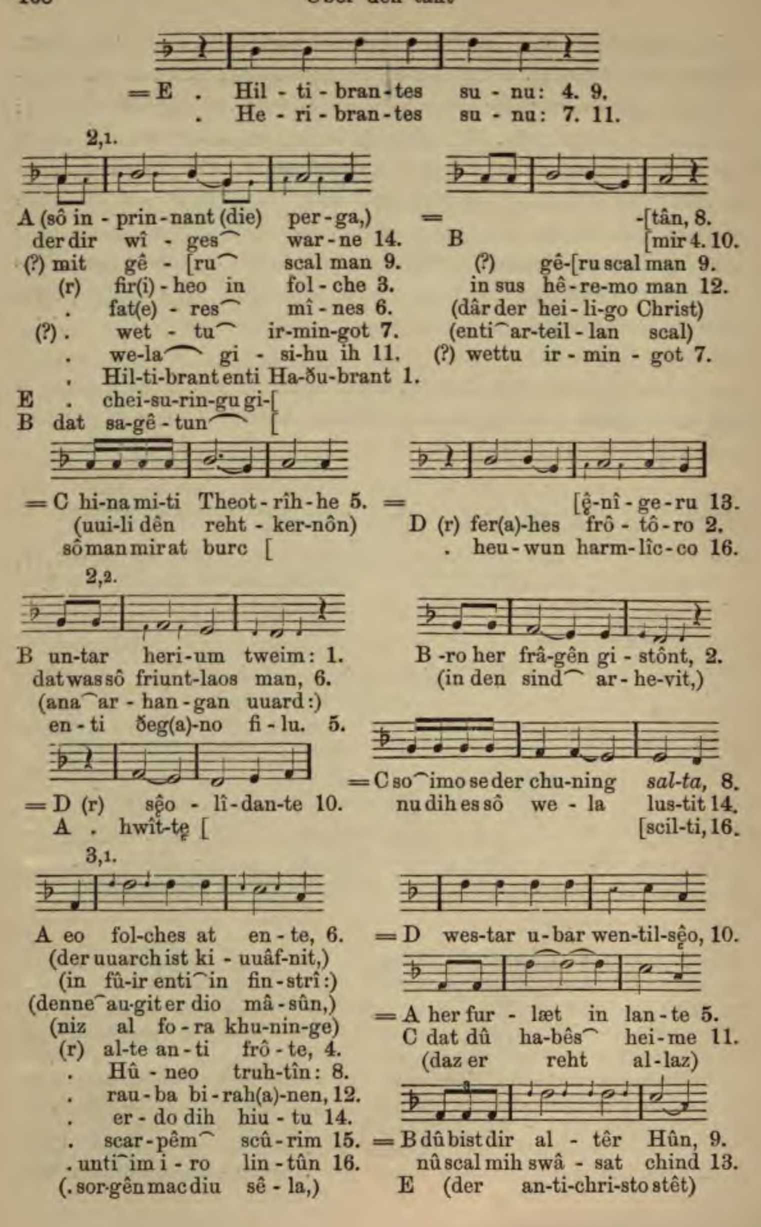
---

heutigen reimverses sehr oft tut, in welchem falle die regeln der deklamation gebieten den takt zu verletzen, statt des unbedeutenden taktwortes das bedeutende wort, das in die nebenhebung oder gar in die senkung gesetzt ist, hervorzuheben. Man kann daher bei der deklamation von versen des ahd. oder ae. volksepos in ganz andrer weise den takt innehalten, als bei der deklamation von reimversen.

[1]) Eine eigene composition, könnte ich oder wollte ein andrer sie machen, würde weniger beweisen, als durch solche benützung einer vorhandenen melodie, die natürlich eine volksweise sein muss, bewiesen werden kann.
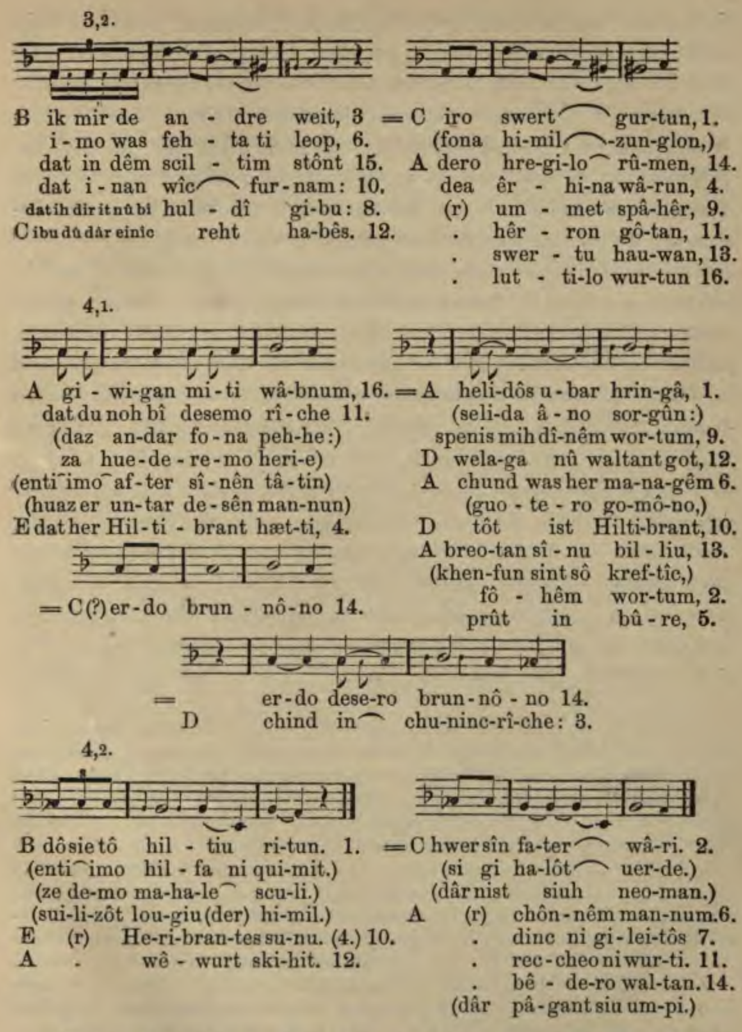
einer viertelnote (x) einfach zwei achtelnoten (⏑⏑) anzusetzen (statt der achtelnote wenn nötig zwei sechzehntelnoten: es ist nicht zu befürchten, dass leicht der silben für den takt zu viele werden könnten; doch ist vielsilbigkeit, wie oben bemerkt, besonders wo sie durch auflösung der senkung zu stande gekommen ist, und um so mehr an je mehreren stellen des taktes die auflösung stattfindet, im allgemeinen ein zeichen der jugend, wenn auch nur der betreffenden stelle oder der überlieferten fassung derselben): *Hiltibrant enti Haðubrant,* das Sievers wohl als ⏊́ x ⏊̀ xx | ⏑́x ⏊̀ ansetzen würde, ist x́ x x̀ ⏑⏑ | x́ x x̀, und Beow. 2172 *hyrde⁀ic þæt he þone healsbeah* wohl als x́ ⏑⏑ x̀ ⏑⏑ | ⏊́ x̀ zu fassen.)

Auch einzelne Muspillihalbverse sind im folgenden herangezogen mit unterlegung der selben melodie (dieselben sind in klammern gesetzt).





= E . Hil - ti - bran - tes su - nu: 4. 9.
. He - ri - bran - tes su - nu: 7. 11.
2,1.
A (sô in - prin - nant (die) per - ga,)
der dir wî - ges⁀ war - ne 14.
(?) mit gê - [ru⁀ scal man 9.
(r) fir(i) - heo in fol - che 3.
. fat(e) - res⁀ mî - nes 6.
(?) . wet - tu⁀ ir-min-got 7.
. we-la⁀ gi - si-hu ih 11.
. Hil-ti-brant enti Ha-ðu-brant 1.
E . chei-su-rin-gu gi-[
B dat sa-gê - tun⁀ [
= B -[tân, 8.
[mir 4. 10.
(?) gê-[ru scal man 9.
in sus hê - re-mo man 12.
(dâr der hei - li-go Christ)
(enti⁀ar-teil - lan scal)
(?) wettu ir - min - got 7.
= C hi-na mi-ti Theot - rîh - he 5.
(uui-li dên reht - ker-nôn)
sô man mir at burc [
= [ę-nî - ge - ru 13.
D (r) fer(a)-hes frô - tô - ro 2.
. heu - wun harm-lîc - co 16.
2,2.
B un-tar heri-um tweim: 1.
dat was sô friunt-laos man, 6.
(ana⁀ar - han - gan uuard:)
en - ti ðeg(a)-no fi - lu. 5.
B -ro her frâ-gên gi - stônt, 2.
(in den sind⁀ ar - he-vit,)
= D (r) sę̂o - lî - dan - te 10.
A . hwît-tę [
= C so⁀imo se der chu-ning sal-ta, 8.
nu dih es sô we - la lus-tit 14.
[scil-ti, 16.
3,1.
A eo fol-ches at en - te, 6.
(der uuarch ist ki - uuâf-nit,)
(in fû-ir enti⁀in fin - strî:)
(denne⁀au-git er dio mâ - sûn,)
(niz al fo - ra khu-nin-ge)
(r) al-te an - ti frô - te, 4.
. Hû - neo truh-tîn: 8.
. rau - ba bi - rah(a)-nen, 12.
. er - do dih hiu - tu 14.
. scar - pêm⁀ scû - rim 15.
. unti⁀im i - ro lin - tûn 16.
(. sor-gên mac diu sê - la,)
= D wes-tar u - bar wen-til-sę̂o, 10.
= A her fur - læt in lan - te 5.
C dat dû ha-bês⁀ hei - me 11.
(daz er reht al - laz)
= B dû bist dir al - têr Hûn, 9.
nû scal mih swâ - sat chind 13.
E (der an-ti-chri-sto stêt)



Sievers bemerkt s. 129, dass 'zwischen dem gesang und dem taktierenden sprechvortrag jetzt in der regel der unterschied besteht, dass im gesang die synkope an bestimmte stellen des verses gebunden ist und also in den correspondierenden verszeilen stets an gleicher

stelle erscheint; im gesprochenen kinderlied dagegen ist sie im princip frei'. 'Bei echt volkstümlichen melodien finden wir aber auch öfter eine freiere behandlung der synkope'. Im alten allitterationsvers ist der natur der sache nach die behandlung der synkope ebenfalls eine freiere und zwar erscheint dieselbe hier noch freier als in lebenden volksliedern: sie ist, wie im kinderlied, 'im princip frei'. Dennoch finden wir auch hier bereits, innerhalb des einzelnen liedes, für bestimmte stellen der strophe eine entschiedene bevorzugung des –́ für x́ x, an bestimmten andern eine entschiedene nicht-zulassung des –́: beispiele aus dem Hildebrandsliede werden wir unten sehn. Dieser unterschied zwischen dem alten allitterierenden volksliede und dem jüngeren volkstümlichen liede ist immer nur ein unterschied des grades [1].

Enge damit zusammenhangend ist der folgende unterschied zwischen dem allitterierenden liede und dem jüngeren strophischen liede. Während im jüngern strophischen liede der wechsel zwischen stumpfem, klingendem und vollem ausgange des verses ein geregelter ist, so dass in den entsprechenden strophen an derselben stelle der gleiche ausgang wiederkehrt (so in der Nibelungenstrophe und im Hildebrandston in den ungraden halbversen klingender, in den graden stumpfer ausgang), erscheint im allitterierenden liede der wechsel zwischen stumpfem (x́ x oder –́), klingendem (–́ x̀) und vollem versausgang (x́ x x̀ x oder –́ x̀ x) ebenfalls noch 'im princip frei'. [2]) Für das einzelne allitterie-

---

[1]) Wenn *fō̆hē̆m (wórtùm)* oder *tō̆t ìst (Híltibrànt)* statt *(gi)-wígan mìti (wấbnùm)* oder *bréotan sî̀nu (bíllìù)* eintritt, so ist dies einfache synkope der senkung, wenn aber ein *brún-(nō̆nò)* für solches *fō̆hē̆m (wórtùm)* eintritt, also synkope des nebentons, so ist dies gleichsam eine synkope zweiten grades, und in deren zulassung besteht eben die grössere freiheit des allitterationsverses.

[2]) Ebenso wieder im kinderlied, vgl. Sievers s. 130, der hier den versen mit klingendem ausgang die von mir als verse 'mit vollem ausgang' x́ x x̀ x bezeichneten (woneben x́ x –̀ durch synkope) gegenübergestellt als 'verse mit zweisilbigem schlusswort, das nur einen ictus trägt: diese zeilen haben dann den charakter der mhd. vierhebigen verse mit stumpfem ausgang und auflösung der letzten hebung'. Sievers bemerkt dabei nichts von den pausen, die beim taktierten sprechen in ihr recht treten (vgl. oben s. 115 ff.). In den von ihm angeführten versen, die ich hier nd. gebe

bácke bàcke | kô̆kèn,
de | bécker dề het | rō̆pèn (r): |
wér da wìl | kô̆ken bàcken,

etc. hat die dritte zeile wie die vierte vollen ausgang. Auf die erste

rende lied aber kann trotzdem eine gewisse einschränkung der freiheit stattgefunden haben.

Im Hildebrandsliede treffen wir in den ersten, ungraden, halbversen stumpfen ausgang nur in der zweiten und dritten, dagegen nicht in der ersten und vierten strophenzeile.[1] In 4, 1 (dem 7ten strophenhalbvers) haben wir vollen ausgang ein- oder zweimal (v. 13. 62), klingenden ausgang sicher 9mal (v. 17 und 28 ungerechnet, die im text auch mit klingendem ausgang angesetzt sind, mit diesen und v. 62 12mal), stumpfen ausgang keinmal. In 1, 1 (dem 1. strophenhalbvers) treffen wir klingenden ausgang 13mal (v. 2. 50. 58, in denen ich vollen ausgang angenommen habe eingerechnet), stumpfen ausgang 1 mal: das letzte eine gewiss nur scheinbare ausnahme, worüber unten. (Wenn wir statt der beiden strophen 5 und 6 die drei strophen

---

klingende zeile folgt keine pause weil auftakt folgt. Auf die vollen kann weder pause noch auftakt folgen (bei folgendem auftakt muss auflösung der letzten senkung eintreten). Beim gehn im takt, wenn, in der ursprünglichen weise, ẋ x ein 'fuss' (der alte $^2/_4$takt) = setzung und hebung des fusses, die dipodie (der zusammengesetzte $^4/_4$takt) also zwei schritte, kommt auf die pause (r) eine hebung des fusses; bei langsamerem sprechen ein schritt, wenn der taktteil x ein schritt, ẋ x und ẋ x je zwei schritte. (Der mit seinem namen auf den takt hinweisende ausdruck 'fuss' sollte, nebenbei bemerkt, nur von hebung + senkung, oder auch, bei steigendem versmass, senkung + hebung gebraucht werden; was ich oben s. 120, Sievers sprachgebrauch soweit es mir möglich schien, mich anschliessend, 'füsse' genannt habe, will ich lieber mit seinem andern ausdruck 'glieder' des allitterationsverses nennen.) Wo bei taktierendem sprechen eine äussere markierung des taktes nicht hinzutritt, werden die ausgänge der beiden ersten der obenstehenden verse, wie ich sie gehört habe, meist stumpf gesprochen: *kő̀ken* (r̀) und *rő̀pen* (r̀ r). (Pausieren der nebenhebung, bei der ersten der beiden oben angegebenen weisen des im schrittgehns auf eine setzung des fusses, bei der zweiten auf eine solche des taktfusses fallend, werden wohl alle gewesenen deutschen studenten, wenn nicht sonst, so doch vom refrain 'o | jérum, jèrum, | jérum (r̀)! o | quáe mutàtio | rérum (r̀)!' her kennen.) Ich kann hier auf das kinderlied nicht näher eingehn: wir haben in demselben, vom endreim abgesehn, einen versbau der, gegen Sievers, wéit älter ist als der reim. Der takt der den kindern im leibe steckt, stammt gewiss nicht von den 'melodien des kirchlichen hymnengesangs' des 9. jahrhunderts.

[1]) Ich lege ja allerdings meine strophenabteilung zu grunde (natürlich überall von ergänzten zeilen absehend), doch ist der mögliche fehler geringer als man zu denken geneigt sein kann, da eine reihe von zeilen mit vollkommener sicherheit als unter allen umständen strophenanfang oder strophenschluss bildend bezeichnet zu werden vermag.

nehmen, wie sie auf s. 92 f. stehn (doch mit Martins *managêm* in v. 28), dann würde diese ausnahme fortfallen, während das übrige bleibt wie hier bemerkt.) In 2, 1 (halbv. 3) dagegen haben wir stumpfen und klingenden ausgang je 5mal (v. 30. 46 nicht mit gezählt), vollen 3mal; in 3, 1 (halbv. 5) klingenden ausgang 10mal (ohne v. 4), stumpfen 4 male (über die letzteren fälle unten). In den zweiten, graden, halbversen treffen wir in den drei ersten strophenzeilen stumpfen und klingenden ausgang, und zwar in zeile 1 und 3 (halbv. 2 und 6) übereinstimmend je 7mal stumpfen, 8mal klingenden; in zeile 2 (halbv. 4) den stumpfen ausgang etwas seltener, nämlich 5mal stumpfen, 8mal klingenden, 1 mal vollen ausgang; in 4, 2 (halbv. 8) dagegen ist klingender ausgang regel: wir haben hier den stumpfen ausgang nur in der form x́ x (nicht in der form –́) 3mal, klingenden ausgang 8mal, vollen (vielleicht klingenden s. u.) 1 mal (die von uns oben zur besseren verdeutlichung des zu zeigenden gewählte melodie passt demnach im punkte des ausgangs des letzten halbverses ursprünglich nicht, was aber nichts zur sache tut). Vollen ausgang haben also von den graden halbversen nur der 4te und 8te, die halbstrophenschlüsse, nicht der 2te und 4te.[1])

Ähnliches ist auch für das Muspilli zu beobachten und zwar für dessen 3 stücke verschiedenes (die 3 stücke haben also je eine verschiedene melodie gehabt). Doch stimmt Muspilli I (v. 2—17) völlig zum Hildebrandsliede. Wir haben hier in den ungraden halbversen gleich in strophe 1 die ausgänge –́ x̀, x́ x, x́ x, –́ x̀ (*sêla, -hamun, heri, pehhe*), im ganzen in den 4 strophen in zeile 1 und 4 nur klingenden ausgang, also 8mal (wenn wir in v. 27 nach 10, wie die allitteration fordert, *hímilè* lesen), in zeile 2 und 3 dagegen je 4 mal stumpfen und

[1]) In der jedenfalls aus der altgermanischen epischen strophe hervorgegangenen Nibelungenstrophe, der mutter der übrigen strophenformen des mhd. volksepos, ist also der klingende ausgang, der für den 1. und 7. halbvers regel war, während er im 3. und 5. neben dem stumpfen statt hatte, für alle ungraden halbverse regel geworden; der stumpfe ausgang, der im 2. 4. 6 halbverse neben dem klingenden statt hatte, für diese halbverse regel geworden; aus dem vollen (x́ x x̀ x) oder klingenden (x́ x x̀, wozu *írmindèot* v. 13) ausgange des 8. halbverses aber hat der reim mit dem vorhergehenden 6ten ein x́ x x̀ x oder x́ x –́ gemacht. (Dass im mhd. volksepos nicht halbvers mit halbvers, sondern vers mit vers reimte, war eine nachwirkung der alten trotz der cäsur bestehenden einheit des verses.)

klingenden ausgang; in den graden halbversen in zeile 1. 2. 3 4mal stumpfen ausgang *(ar-hevit, ding, ki-nuok, ar-gêt)*, 8mal klingenden (1 : 2), in zeile 4 stumpfen ausgang nur éinmal in der form x́ x *(quimit)*, klingenden die andern 3 male (1 : 3).[1])

Auch sonst kehren einzelne erscheinungen in auffallender weise an der entsprechenden stelle der strophe wieder, ein umstand der wie das eben angeführte auf das bestehn einer melodie hindeutet. So im Hildebrandsliede die auflösung der senkung nach der ersten nebenhebung in *Hiltibrant enti* und *cheisuringu gi-*, beide male in drittem strophenhalbvers; die auflösung der ersten hebung im 7ten strophenhalbvers (in *helidôs*, *spenis mih*, *welaga;* so hat der auftakt oft an entsprechender stelle in auffallender weise die gleiche silbenzahl, und die einzelnen strophenhalbverse zeigen deutlich eine vorliebe für bestimmte typen. So deutet ferner das ⏊́ x̀ statt x́ x x̀ entsprechender strophen auf zur zeit der abfassung bestehende formen *gi-mahlta*, *firheo*, *ferhes*, *birahnen*, *samne*, *đegno*, *hevne*, *sumro*, *fatres*[2]) statt der *gimahalta, ferahes* etc. der ersten aufzeichnung (daher also wohl die *gimalta* v. 36, *fireo* v. 10, die demnach bereits von der ersten aufzeichnung herrühren, nicht wie s. 63 angenommen den abschreibern zur last fallen).

Je nach der verschiedenen ausgangsform ward, namentlich zu ende der graden halbverse, der verszeilen, die melodie einer geringen modification unterworfen, wie sie sich dem singenden ungesucht ergab (ebenso wie sich heute im volksliede innerhalb des verses die dauer der einzelnen töne je nach den verschiedenen der melodie untergelegten worten ohne reflexion ergibt). Oben ist für den 4ten halbvers (zeile $2_{,2}$) die durch wechsel zwischen stumpfem versausgang und vollem (*-lí dànte* v. 42, wonach dem folgenden halbverse der auftakt fehlt, dazu *únwàhsan* v. 41, wenn wir die strophen von s. 92 an-

---

[1]) Muspilli III zeigt dagegen gleich in der 1. strophe stumpfen ausgang des ungraden halbverses in zeile 1 und 4 (*horn*, *pald*, Musp. II ebenso in erster zeile *pluot*) und die von I natürlich zu trennende str. 5, v. 31—4 hat in allen vier ungraden versen stumpfen ausgang *(khuninc*, *queman*, *nohhein*, *huelîh)*. In Musp. II und III haben wir im 8. halbvers auch stumpfen ausgang der form ⏊́.

[2]) wohl nicht darum *sunufatrungo*, da im worte *fater* das vorhandensein des vokals vor dem *r* in allen fällen das ältere, das fehlen dagegen wirkung einer analogie ist, vgl. Beitr. 7, 518 f.

nehmen, in welchem falle für den 8. halbvers voller ausgang wegfällt), für den 2. 4. und 6. halbvers die durch wechsel zwischen stumpfem und klingendem versausgang, für den 8. die durch den wechsel von x́ x und ⏓́ x̀ bewirkte modification angedeutet (wie gut oder schlecht die von uns als exempel benutzte melodie sich in diesem punkte nach unsern begriffen fügt, tut wieder nichts zur sache).

Wechsel zwischen den beiden formen des stumpfen ausgangs, x̀ x und ⏓́ in gleichem strophenverse (zwei vierteltönen und einem halben tone bei 2/4- oder 4/4 takt), wie z. b. im 2. halbverse (nach *Hiltibrant gimahalta* im 1.) in *her was hêrôro man* und *Heribrantes sunu*, ist ja, wie bekannt, ebenso dem mittelhochdeutschen verse geläufig: so wechseln in einem der späteren mhd. lieder deren melodien auf uns gekommen[1]), dem bekannten liede des meister Alexander 'Hie bevorn dô wir kinder wâren', im strophenschluss als zwei vierteltöne[2]) *bisen, klage* und *sîn, blôz.*

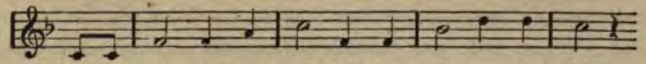
Zu ende der ungraden halbverse, innerhalb des musikalischen satzes, stört der wechsel der ausgangsformen nach unsern begriffen die einheit der melodie weniger, darum weil sich hier leichter halbversausgang und folgender auftakt ergänzen. Wie die einheit des ganzen verses, so war damit zusammenhangend auch die einheit des aus dem ansgang des ersten und dem auftakt des zweiten halbverses bestehenden taktes je weiter wir in der zeit zurückgehn um so weniger durch die cäsur zerrissen. Vollem ausgang folgt auftaktloser halbvers, wie oben an unserm exempel in zeile 1. 2. 4 zu sehn. Klingendem ausgang entspricht normaler weise ein folgender auftakt von éiner more. S. 118 anm. ist vermutet worden, dass der altgermanische langvers auch männliche cäsur gekannt habe, dass also nach stumpfem ausgange der folgende auftakt das mass von zwei moren gehabt haben könne. Im ersten strophenhalbverse (zeile $1_{,1}$) haben wir, wie eben bemerkt, im Hildebrandsliede überall klingenden oder vollen ausgang; in dem einzigen falle, wo wir stumpfen ausgang finden, in strophe 5, v. 18, folgt zweisilbiger auftakt, der doppelmorig gewesen sein kann. Dieser umstand deutet darauf hin, dass der takt, als einheit gefasst, hier in allen strophen sich entsprochen habe, dass

---

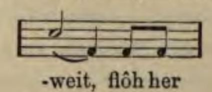
1) s. Minnesinger, ed. v. d. Hagen IV 766—844.

2) Die melodie a. a. o. IV 784 f. (und bei Liliencron und Stade, Lieder und sprüche aus der letzten zeit des minnesanges, Weimar 1854).

also die zeile, was die metrischen verhältnisse anbetrifft, gesungen worden sei:



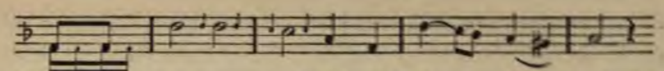
Der zweite halbvers, dem als stumpfem die letzte nebenhebung abgeht, würde also statt dessen eine zweite nebenhebung zu anfang haben, genau wie der halbvers von Lachmanns metrik gefasst wird. V. 18 kann indessen auch noch auf andre weise mit den andern ersten strophenzeilen in übereinstimmung gebracht worden sein. Wie im innern des verses, im ersten takt, so kann auch im halbversausgange statt eines ⏊ und folgender pause ein ⏊̆ x̀, also stumpfer ausgang kann als klingender gesungen worden sein. Ob dies im einzelnen falle mit dem ausgange des einzelnen halbverses geschah oder nicht, wird in liedern verschiedener melodie verschieden gewesen sein. Wenn im Hildebrandsliede in allen halbversen stumpfer und klingender ausgang in gleichem verhältnis vorkäme, so würde man schliessen müssen, dass entweder in allen halbversen in der melodie die beiden ausgänge beliebig wechseln konnten, oder dass überall stumpfer ausgang klingend gesungen worden sei (das umgekehrte, dass klingender ausgang stumpf gesungen sei mit folgender pause, wie es heute möglich wäre, kann fürs ahd. wegen des natürlichen nebentons der worte nicht angenommen werden). Wenn wir dagegen in wirklichkeit in bestimmten halbversen ein verhältnis des klingenden ausgangs zum stumpfen wie 8 : 7, in bestimmten andern aber ein solches von 12 : 0 oder von 13 : 1 finden, dann werden wir schliessen, dass in diesem éinen falle der stumpfe ausgang vielleicht einfach klingend gesungen ist, so dass die melodie die einheit gab, die der form fehlte, in jenen 8 und 7 fällen dagegen wechsel stattfand. Demnach könnte also der zweite takt von v. 18 gesungen worden sein:



Klingender ausgang ohne folgenden auftakt kann theoretisch in gleicher weise voll, statt x̀ (r) | kann x̀ x | gesungen werden: so kann die ungleichmässigkeit in der form, welche besteht zwischen klingendem ausgang + auftakt oder vollem ausgang zur einen seite und

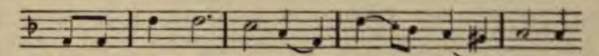
klingendem ausgang ohne folgenden auftakt zur andern, leicht in der melodie ausgeglichen sein. Im Hildebrandsliede ist dies im 7. strophenhalbverse mit grösserer wahrscheinlichkeit geschehn als im 1. darum weil die sichern fälle der ausfüllung des taktes durch versausgang und auftakt im 7. halbverse in der mehrheit, im 1. weit in der minderheit sind. Im 7. halbverse ist ebenso wie das den takt ausfüllende *(chúninc)-rîche* str. 3 (bei unsrer melodie also als ♩‿♭♩) wohl gesungen worden *(Hílti)-brànt* str. 10, *(wáltant) gòt* str. 12, in welchen beiden fällen auch voller ausgang (x́ x) ⏑̀ bei fehlen des auftakts angenommen werden kann, ferner *(bû́)-rè* str. 5, *(rî́)-chè* str. 11, und die unsichern weil nicht überlieferten ausgänge *(hǽt)-tì* str. 4 *(mána)-gêm* str. 6 (bei annahme der drei strophen von s. 92 statt 5 und 6 fallen *bûre* und *managêm* fort): die auslautenden vokale werden zur zeit der abfassung des liedes noch lang *-ē*, *-ī* gewesen sein. Im 1. halbverse wären bei gleichem verfahren als doppelmorig (als 𝅗𝅥 statt als ♩ nach unsrer melodie) zu singen gewesen die ausgehenden nebentonsilben in *gimáh(a)ltà* str. 4. 9. 11 (nicht in str. 2, wo auftakt folgt), *ármè* str. 8, *sám(a)nè* str. 16, *ǽrìst* str. 15, *Déot-rî́hhè* str. 6 (dazu die ausgänge der 1. halbverse in v. 2. 50. 58 wenn als klingend gefasst): da aber ausfüllung der letzten more des taktes nach klingendem ausgang durch folgenden auftakt, wenn wir uns auf zählung der sichern fälle der 1. verszeile beschränken, nur in str. 2. 10. 12 gegenübersteht, so ist als wahrscheinlicher anzunehmen, dass nach klingendem ausgange des 1. halbverses wo ein auftakt fehlte die pause in ihr recht trat. In Muspilli I liegt die sache genau ebenso: nach dem klingenden ausgang des 7. halbverses finden wir in allen vier strophen die fehlende more durch folgenden auftakt ausgefüllt, im 1. halbvers dagegen nur in 2 fällen, in den 2 andern nicht.

Im 5. strophenhalbverse, der im Hildebrandsliede 11 male (v. 4, s. u., eingerechnet) klingenden, 4 male stumpfen ausgang hat, könnte in zwei von diesen 4 fällen, v. 12 und 31, folgender doppelmoriger auftakt angenommen werden. (Zu diesen zwei fällen würde als dritter der oben gesehene vers 18 treten, als ausnahme für die 1. zeile wegfallend, wenn wir, statt vier zeilen zu streichen, zu str. 5 und 6 eine dritte strophe annehmen gemäss s. 92 f.: der v. 18 hat völlig denselben metrischen charakter wie die beiden dritten strophenzeilen 12 und 31.)



v. 12 ibu (dû mir) ae - nan sa-gês, ik mir dê‿an - dre weit, 3.
31 dat dû neo da-na halt mit sus nâh - sip-pan man 7.
(18 forn her ô-star gi - weit, flôh her Ô - ta-chres nîd)

Unter den 11 fällen klingenden ausgangs sind 8 in denen auftakt folgt, 3 (v. 20. 47. 67) in denen derselbe fehlt. (Bei annahme der 3 strophen von s. 92 f. fällt von diesen dreien der éine, v. 20, fort, während zu jenen 8 ein 9ter hinzutritt.) Es ist demnach wahrscheinlich, dass der takt zu beiden seiten der cäsur in dieser dritten verszeile in allen fällen ausgefüllt gewesen ist, dass also gesungen ist z. b.



v. 47 dat dû ha - bês hei - me hêr - ron gô - tan, 11,

entsprechend v. (20, str. 5) 67, str. 16. Für die beiden fälle stumpfen ausgangs v. 39. 53 (str. 9. 13) ausser den eben gesehenen zweien (oder dreien) ist oben, des überwiegens des klingenden ausgangs wegen, angenommen worden, dass der stumpfe ausgang als klingender gesungen sei: wo aber klingender ausgang bei fehlenden auftakt über die vierte more des taktes ausgedehnt worden ist, da wird dies mit klingend gesungenem stumpfem ebenso geschehen sein, entsprechend der behandlung eines stumpfen wortes im ersten takte des halbverses. Die wörter *Hûn* v. 39 (str. 9), *chind* v. 53 (str. 13) ohne folgenden auftakt wären demnach mit hinzunehmung eines weitern tones ebenso wie *heime* in dem soeben gesehenen v. 47 gesungen. (Das entsprechende würde vom worte *tôd* in Musp. I v. 14 anzunehmen sein.)[1])

Im 3. halbvers der strophe wird dagegen wechsel zwischen stumpfem und klingendem ausgang mit folgendem auftakt oder ohne solchen und vollem ausgang bestanden haben.

Zu ende der graden halbverse kann theoretisch ebenso in der melodie des einzelnen liedes der wechsel zwischen stumpfem und klingendem ausgange und zwischen diesen ausgängen und vollem ausgeglichen worden sein. Im Hildebrandsliede hat jedoch nach dem was wir sehn zu ende des 2. und 6. halbverses ein wirklicher wechsel zwischen stumpfem und klingendem ausgange in der melodie bestanden.

---

[1]) Der 5. halbvers der strophe wäre also überwiegend klingend gewesen, wie er im mhd. volksepos durchaus klingend geworden ist.

— Klingender (und auch stumpfer) ausgang ohne folgenden auftakt, wo er mit vollem ausgang wechselt, kann theoretisch als voller gesungen worden sein: so könnte also im 4. halbverse *líutì* str. 4, *(gi)-wínnàn* str. 12, *lústìt* str. 14, *scíltì* str. 16 mit zweimoriger endung gesungen sein ebenso wie *-lī́dànte* str. 10 (und *únwàhsan* v. 21, wenn es im strophenschluss stand). Wahrscheinlicher ist indessen umgekehrt das voll ausgehende *sę̂olîdante* und ebenso *unwahsan* als klingend ausgehend gesungen worden (wovon sogleich), den überwiegenden wörtern klingenden ausgangs an gleicher stelle der strophe entsprechend. Auch dem 4. halbverse wird ein wirklicher wechsel zwischen klingendem und stumpfem ausgange in der melodie zuzuschreiben sein. -- Zu ende des letzten, 8. strophenhalbverses kann das mit dem als regel zu betrachtenden –́ ẋ (𝅗𝅥 ♩) wechselnde seltnere x́ x dreimorig als ♩ 𝅗𝅥 gesungen worden sein. (Von unsrer probemelodie ist für alle diese erwägungen selbstverständlich völlig abzusehn.)

Dass jemals um des taktes und der melodie willen ein bedeutendes wort an eine unbedeutende stelle innerhalb des taktes gerückt sei, wie im heutigen reimverse oft, ist für den allitterationsvers undenkbar. Ein andres könnte dagegen hin und wieder vorgekommen sein, etwas das auch im jüngern volksliede und volkstümlichen liede vielfach begegnet, die verlegung der tonsilbe oder nebentonsilbe innerhalb eines mehrsilbigen wortes, namentlich eines compositums, zum zwecke der leichteren einfügung in den takt und anpassung an die melodie: die vertauschung der accente des zweiten bestandteiles des compositums, des tieferen hochtones (des hochtones im selbständigen wort) [1]) und des nebentones (wie in der heutigen nhd. sprache sehr gewöhnlich, *blítz-ablèiter, féld-marschàll* u. s. w.) und die vertauschung des hochtons und tieferen hochtons (wie *fèld-márschall* in Arndts Blücherliede). [2])

[1]) Vgl. Scherer Zur gesch. d. d. spr. 82.

[2]) Vgl. was Kurschat (Lit. gr. 447) über den versaccent in den litauischen dainos berichtet: Man kann 'bei jedem littauischen mehrsilbigen wort von mehreren nebentönen, indes von verschiedener stärke, sprechen. Mindestens erhalten die einzelnen silben je nach ihrer begrifflichen bedeutung, nach der länge ihrer vocale, nach ihrer entfernung vom hauptton und dergleichen mehr ein ihnen eigentümliches gewicht'. 'In folge des wird von den mit den gesetzen des metrums und der versbildung völlig unbekannten Dainosdichtern, je nachdem die natürliche wortfolge dazu anlass giebt, ohne umstände unwillkürlich und unbewust und bloss nach dunklem gefühl statt der

So könnte auch im Hildebrandsliede in v. 21, genauer zum ausgange der andern strophen passend, gesungen worden sein *bárn ùn-wáhsàn* statt *únwàhsan* (wie mhd. *un-´*, auch im ae. epos finden wir schwanken zwischen *ún-* und *un-´*), ebenso möglicherweise in v. 42 *sę́o-lî́dántè* statt *-lî́dànte*, mit welchen beiden fällen vollèr ausgang des geraden halbverses für die melodie des liedes beseitigt sein würde; ferner v. 4 *súnu-fàtarúngò* statt *súnu-fátarùngo* (jènes genauer zu den andern 5ten halbversen der strophe passend, zu *álte ànti frṓtè, wéstar ùbar wéntilsę̀o, únti͡im ìro líntû̀n* u. a.); so vielleicht im Wessobrunner gebete in v. 7 *ál-mahtî̀co* statt *ál-màhtîco* (ähnliches sehn wir im mhd.). Dass durch solche accentverschiebung jemals eine silbe, der solches von haus aus nicht zukam, zur zweiten mit allitterierenden des halbverses geworden, oder eine silbe welche hätte mit allitterieren sollen von der beteiligung an der allitteration ausgeschlossen worden sei, kann nicht angenommen werden: der vorgang wird (abgesehen von den dritten halbversen der lioðahattstrophe mit notwendig doppelter allitteration) wesentlich nur in halbversen einfacher allitteration (zu denen alle zweiten halbverse) haben vorkommen können.

Wir können aus unserm exempel, wie weit die angesetzte jüngere melodie auch von der alten abliegen mag, doch immerhin mit sicherheit erkennen, dass durch die mannigfaltigkeit der metrischen form des allitterationsverses, namentlich die wechselnde form des versausganges, in noch weit höherem grade eine mannigfaltigkeit in die melodie hineingekommen ist, als sie jüngeren volksliedern eignen kann, die doch auch bereits durch ihre in den einzelnen strophen wechselnde form, die grössere oder geringere zahl der silben in den einzelnen takten, eine mannigfaltigkeit der weise zu zeigen vermögen gegenüber der einförmigkeit der melodien von liedern mit einer für alle strophen feststehenden metrischen form. Natürlich ist aber, gleich wie heute, die mannigfaltigkeit als solche neben der einheit den singenden gar nicht zum bewustsein gekommen.

---

accentuirten eine minder gewichtige silbe aber unter diesen doch wieder die schwerer wiegende gesetzt, so dass also der wortaccent und versaccent öfter nicht zusammen treffen. Doch kommt diese accentverschiebung verhältnismässig seltener vor, als man es den gegebenen umständen nach vermuten sollte'.

INHALT.

Druck von A. Hopfer in Burg.




831.1
M726
Möller, H.
24542
Zur althochdeutschen allitterations-poesie.
NAME
DATE
NAME
DATE
9/17/30
5. I. 34
Jul 25'41
C.1
24542

